Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

Орган Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

№ 13 (725) СРЕДА, 11 МАРТА 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

ПЕРВЫЕ ИТОГИ

Бесспорно, что наша страна вступила в новую замечательную полосу развития. Значительно усилилась требовательность ко всем участкам нашей работы, в том числе и к фронту искусства.

«Правда» своими правильными и своевременными сигналами повернула внимание работников искусства к новым задачам, к новым требованиям, пред'являемым выросшим культурно и политически массовым зрителем. Вопрос о доходчивости и простоте искусства перерос в исключительно важную проблему высокого мастерства, идейного полнокровия большевистской страстности наших произведений, в проблему дальнейших путей становления стиля социалистического реализма.

Статьи «Правды» всколыхнули всю армию работников искусств, заставили их по-новому расценить весь пройденный путь, критически просмотреть конкретные произведения, вскрыть ненормальные явления в среде творческих работников. Как правильно писала «Правда» в статье тов. Резникова — «свежий ветер самокритики только сейчас по-настоящему коснулся работников советского искусства. Истинные друзья и работники искусства не могут не порадоваться этому...»

Но мы были бы беспечны, если бы успокоились на достигнутом, еще пока незначительном оживлении в творческой среде. Потребуется еще немало усилий для того, чтобы вывести корабль нашей творческой общественности в открытое море большевистской самокритики. Особенно это относится к кинообщественности. Мы имеем возможность судить об этом, хотя бы на основании результатов только что прошедшей в Доме кино дискуссии. Эта дискуссия бесспорно сыграла положительную роль и знаменует собой начало нового творческого под'ема работников кино. Но не надо обольщаться успехами. Нужно трезво видеть и недостатки.

Дискуссия о формализме и натурализме проходила на невысоком теоретическом уровне. Это было отмечено некоторыми участниками дискуссии (Соколовская и др.). Не было проведено четкого разграничения между формализмом и натурализмом. Нужно уметь видеть не только сходство, но и различие, как этого требуют законы диалектики. Натурализм, как явление искусства, не получил необходимой характеристики, применительно к условиям современности.

Это показывает значительное отставание нашей кинотеории и кинокритики. Наша критика не в состоянии еще в связи с каждым крупным явлением искусства подняться на высоты марксистско-ленинских обобщений. Это в полной мере относится и к нашей газете, критическая работа которой подверглась справедливым упрекам. Несомненно, что критика вообще и в частности критическая работа нашей газеты не отвечают в должной мере выросшим требованиям современного периода. Перед кинообщественностью, перед ГУКФ со всей остротой встает вопрос о создании подлинно большевистской теории и критики киноискусства, о воспитании и выращивании новых кадров критиков. Пора ГУКФ превратить Дом кино в настоящий творческий центр. Положительную роль здесь призвано сыграть творческое содружество работников смежных искусств. Дискуссионные просмотры, организуемые Комитетом по делам искусств, на совместных собраниях работников всех искусств — надо поддержать как мероприятие большого значения. На такой принципиальной основе может быть усилено и достигнуто настоящее сближение различных отрядов фронта искусств, ряды кинокритиков смогут пополниться новыми кадрами, идущими от литературы, театра и т. д.

Существенным из'яном дискуссии в Доме кино надо считать также недостаточное привлечение к разбору вопроса о формализме и натурализме конкретных произведений искусства, в которых эти тенденции получили то или иное выражение. Слишком поверхностен был также анализ кинопроизведений, на которые ссылались отдельные участники дискуссии. Ведь кроме «Прометея», «Ревизора», «Месяц май» у нас немало произведений с элементами формализма и натурализма. Об этом надо было говорить полным голосом. Даже крупные произведения искусства не лишены этих недостатков, как правильно указал в своей речи тов. Юткевич, анализируя «Подруги». Однако большинство выступающих касалось главным образом общих положений, недостаточно иллюстрируя их конкретным разбором фактов. В этом же повинна и наша газета. Надо добиться того, чтобы при дальнейшем обсуждении этих животрепещущих вопросов в творческих секциях такие недостатки были устранены.

Особое внимание надо уделить дальнейшему оживлению работы творческих секций. Недопустимо, чтобы важнейшие творческие проблемы не были бы предметом обсуждения, чтобы творческая общественность не осуществляла бы тщательного контроля за работой своих мастеров, не оказывала бы помощь своим товарищам. Пора отрешиться от замкнутости, покончить с преувеличением достижений, замалчиванием явных недостатков, с взаимной амнистией, с кисло-сладкой критикой. Нужна мужественная большевистская самокритика, невзирая на лица. С чрезмерным самомнением, олимпийским величием надо покончить решительно и бесповоротно. И в этом должен заключаться один из конкретных результатов наступившего оживления в творческой среде.

И, наконец, самое главное — не следует успокаиваться. Борьбу с формализмом и натурализмом нельзя рассматривать, как очередную кампанию. Это было бы вреднейшим заблуждением. От общих разговоров о формализме и натурализме надо перейти к конкретному обсуждению отдельных произведений, творческого пути отдельных мастеров — и т. д. Это является и задачей нашей газеты.

Только на основе большевистской самокритики, только поднимая теоретический уровень нашей критики, тщательно изучая все явления и тенденции нашего искусства, мы добьемся выполнения указаний партии о создании высококачественных и высокоидейных произведений искусства.

ЛАБОРАТОРИЯ ИСКУССТВЕННОГО КЛИМАТА

Предложение профессора С. Бастамова и тов. А. Кагарлицкого о создании при студиях лабораторий искусственного климата представляет исключительный интерес для советской кинематографии. Проектировщики нового кинogорода и авторы проектов реконструкций наших киностудий должны учесть предложение, выдвинутое проф. Бастамовым и т. Кагарлицким. Газета «Кино» ждет откликов от режиссеров, операторов, архитекторов и руководителей кинопредприятий на статью «Лаборатория искусственного климата».

□ □ □

Какая сегодня погода?

С этой мыслью ежедневно в экспедициях просыпаются операторы, режиссер, директор, вся с'емочная группа. О том же думает руководство киностудий и ГУКФ.

Зависимость от погоды часто ломает производственные планы наших киностудий. Простои из-за погоды стоят государству колоссальные суммы. Кинопроизводство сильно страдает от сезонности: целые киностудии находятся иногда в простое... «ожидая у моря погоды». Весной кинематографисты стараются задержать зиму, осенью — быстро пролетевшее лето. В погоне за уходящим временем года организуются сложные экспедиции. Но в экспедициях солнце часто подводит; зима уходит буквально из-под об'ектива оператора. В результате опять те же простои и телеграммы в центр: «Отсутствием солнца простаиваем», «Отсутствием погоды простаиваем».

Вечная зависимость с'емок от погоды чрезвычайно мешает плановой работе на кинопроизводстве.

Нельзя ли эту зависимость устранить или, по крайней мере, в сильной степени ослабить?

В настоящее время советская наука уже имеет в своих руках довольно сильное орудие, дающее возможность частично освободить кинопроизводство от капризов погоды.

Для этого надо создать при павильонах лаборатории искусственного климата.

Опыт, накопленный в лабораториях, дает возможность воспроизводить изменения температуры, ветра, влажности воздуха и почвы — этих наиболее важных элементов, образующих погоду.

В настоящее время в лабораториях искусственного климата уже получаются температуры **от плюс 35 градусов до минус 54 градуса**, вне зависимости от времени года и на какой угодно отрезок времени.

Мощные нагревательные и холодильные агрегаты дают возможность искусственно «создавать» все четыре времени года.

Лаборатория искусственного климата позволит кинорежиссеру получить по предварительному заданию: залитый светом пейзаж Средней Азии; сочинский пляж с легким ветром и рябью прибрежной полосы моря; осенние туманы средней полосы СССР. В павильоне можно будет «изготовить» естественные зимние пейзажи, заметенные снегом улицы, уголки железнодорожных станций, занесенные снегом, телеграфные линии, покрытые изморозью, и даже воссоздать обстановку пурги. То же можно сделать и в отношении летней натуры, создавая уголки вызревающего поля, цветущего сада и других летних кадров вне зависимости от времени года.

Постановщики сумеют снимать в естественной природной обстановке все крупные, средние и некоторые общие планы «натуры», не дожидаясь наступления соответствующего времени года. В «павильоне климата» постановщик не будет ограничен продолжительностью с'емочного дня, а оператор сможет самостоятельно планировать освещение с'емочной площадки.

Это особо относится к зимним эпизодам, которые получаются на натуре не всегда удовлетворительно из-за малого количества солнечных дней.

«Лаборатория климата» должна помочь ликвидировать сезонность в кинопроизводстве и выполнять календарные планы с'емок вне зависимости от погоды.

В настоящее время лаборатории искусственного климата существуют и всецело себя оправдали в системах Наркомзема, Наркомпути и Наркомздрава. Еще большей эффективности надо ждать от применения искусственного климата в кинопроизводстве.

Проф. С. БАСТАМОВ.
А. КАГАРЛИЦКИЙ.



«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Сценарий Вс. Вишневского, реж. Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов. На снимке: эпизод «Ночь перед боем». В центре: арт. В. Зайчиков в роли комиссара. Фото Д. Романенко.

Создадим величайшие образцы социалистического искусства

Речь тов. П. М. КЕРЖЕНЦЕВА в Доме кино 3 марта 36 года *

Наша дискуссия, продолжавшаяся три дня, затронула почти все вопросы кинематографии; я сейчас хочу остановиться только на некоторых из них, непосредственно связанных со статьями «Правды».

Выступавший здесь тов. Юткевич совершенно правильно отметил, что основная цель этих статей — пробудить самокритику. «Правда» лишний раз напомнила всем работникам искусства, что без действенной самокритики не может быть плодотворной творческой работы. Глубоко неправ тов. Ромм, заявивший, что вся печать теперь против кино; раньше, мол, кино хвалили, а теперь печать бранит кино.

На самом деле ничего подобного конечно, нет. Никакого похода, как это представляется тов. Ромму, против кино не ведется. Советская печать направляет свое критическое острие не против кино, а против тех ошибок, которые имеются в советском искусстве, в частности в области кино. Нам, людям искусства, надо всю свою работу построить так, чтобы самокритика стала постоянно действующим методом, потому что без самокритики нам не поставить работы на должную высоту.

Некоторые товарищи думают, что статьи в «Правде» о «Леди Макбет», «Светлом ручье», «Прометее» и др. знаменуют какой-то поворот нашей политики в области искусства. Это неверно. Своей политики в области искусства партия не меняет.

Опубликованные в «Правде» статьи указывают лишь на то, что партия вопросам искусства придает величайшее политическое значение, что она внимательно следит за всеми явлениями искусства, конкретно указывая на все недочеты и ошибки наших коллективов и отдельных мастеров.

Некоторые считали также, что статьи о Шостаковиче относятся только к музыке, опере и балету. Потребовалось довольно много времени, пока работники искусства поняли, что эти указания партии относятся ко всем участкам искусства.

Один из недостатков **нашей** дискуссии заключается в том, что мы недостаточно широко применили статьи «Правды» к киноискусству.

Здесь, на дискуссии, мы, конечно не слышали открытой защиты формализма, грубого натурализма, и левачества. Но слегка прикрытое выступление в защиту формализма все же было. Я имею в виду речь одного из первых ораторов, который заявил что формализм — это особенность талантливых людей. Таким образом вместо борьбы с формализмом получилось его возвеличение.

Тот же оратор утверждал, что формализм — это болезнь, которую можно вылечить, а натурализм — признак людей неталантливых. Такого рода высказывания являются не чем иным, как защитой формализма.

Примерно такая же защита формализма была на совещании архитектурных работников: формалисты-де умные, у них техника высокая, они формой умело владеют и т. д. Формалистам приписывалось столько положительных качеств, что фактически они были возведены на новый пьедестал.

В наших дискуссиях мы нередко суживаем указания, данные нам партией. Ведь, говоря о формализме, «Правда» конкретно указывала и на левацкие ошибки (например, ошибки Мейерхольда). Между тем, в наших дискуссиях это скрадывалось. Забывали, что речь идет не только о формализме в узком смысле слова, но и о левацких загибах. В архитектуре, в литературе и в других областях можно, например, указать на конструктивизм, как на один из видов «левого» загиба. У конструктивистов-архитекторов техническая конструкция превалирует над мыслью, над идеей, над замыслом. В области живописи есть течение, называемое супрематизмом. Здесь формализм доводится до полного абсурда. Картина и рисунки не имеют никакой мысли, все строится на причудливом сочетании разного рода линий, пятен.

В живописи, как известно, имеет распространение экспрессионизм, свойственный и другим искусствам. Экспрессионизм противоположен формализму в том отношении, что он вообще отрицает форму. Нечего и говорить, что это также левацкий загиб, против которого мы боролись и будем бороться — это формализм наизнанку. Вы все знаете художника Гросса. Тематика его революционна, своими работами он наносит удары капитализму. Но все же художественные приемы Гросса враждебны нам, заимствованы от разлагающегося буржуазного искусства.

«Правда» указала нам также на сусальность, на приемы прикрашивания.

Все эти многочисленные ошибки художников проистекают от недостатков мировоззрения, от отсутствия у них идейной направленности. Разве может свидетельствовать о какой бы то ни было направленности пример, рассказанный здесь С. Юткевичем? Работая с Д. Шостаковичем, режиссер был свидетелем того, как этот композитор писал «про запас» целые музыкальные куски. Куда эта музыка пойдет — было неизвестно, писалось, так сказать, впрок. Потом, при озвучании фильма, если нехватало отдельных кусков, брали из «запаса» и заполняли нужные места.

Если в творчестве художника нет целеустремленности и идейной направленности, он неизбежно будет скатываться к формализму, левачеству, либо к грубому натурализму. Ибо по существу и формализм и натурализм есть не что иное, как уход от действительности.

Уход от действительности у формалиста в том, что он ее искажает, коверкает.

Грубый натурализм также искажает действительность, потому что он, изображая жизнь якобы «как она есть», на самом деле, существенное, основное, определяющее подменяет случайным, внешним, нетипичным.

Беседа товарищей Сталина и Молотова с Самосудом (недавно награжденным орденом «Знак почета») и руководителями оперного ленинградского театра о советской опере, советских композиторах и об опере на современной советской тематике, показывает, что партия и правительство уделяют величайшее внимание созданию советской оперы, таких музыкальных и художественных произведений, которые отображают нашу действительность, во всей ее полноте и красочности. Эти высказывания имеют отношение и к искусству кино. Они намечают пути, по которым должно итти художественное творчество.

В последнее время мы имели специальные указания партии по вопросам истории. Эти решения касались учебников истории. Но они являются чрезвычайно важными и для работников искусства. В области исторического фильма мы получили [illegible]ный урок на примере карти[illegible] метей». Такие же ошибки и[illegible] на других участках искусств[illegible] мер, в так называемом МХА[illegible] поставлен «Петр I».

Товарищ Сталин говорил о Петре I как о человеке, который путем грубой эксплоатации крестьянства выполнил величайшую работу по созданию государства, нужного для помещиков и нарождающегося торгового класса. А что же получилось в спектакле МХАТ II? Петр I изображен сифилитиком, пьяницей, и больше о нем зритель ничего узнать не может.

Нечто подобное мы видим и в филиале МХАТ, который поставил пьесу Булгакова «Мольер». Мольера мы знаем как крупнейшего революционного для своего времени писателя, одного из идеологов нарождавшейся буржуазии. И вот этого великого писателя-реалиста театр изобразил мелким, запутавшимся в своих личных делах, человечком.

В этой же пьесе с большим блеском изображен Людовик XIV. Он представлен просвещенным монархом, стоящим не только выше всех окружающих, но и выше Мольера. Историческая действительность, таким образом, представлена в пьесе в искаженном, изуродованном виде.

Указания ЦК ВКП(б) и СНК по вопросам истории имеют и для работников искусства колоссальное значение. Они учат нас, что, берясь за историческую тему, мы должны строжайшим образом соблюдать точность фактов. Художественные образы пьесы или фильма должны расширять кругозор зрителей, давать им познавательный материал.

В статьях «Правды» большое внимание было уделено вопросам народного творчества и связи этого творчества с работами наших мастеров.

Товарищ Сталин не раз обращал наше внимание на народное творчество. Творчество народа — это один из тех могучих источников искусства, не освоив которого, мы, конечно, не сможем создать подлинного социалистического искусства. Но этот вопрос в нашей дискуссии не получил достаточного освещения.

Народная музыка, народные песни, легенды всегда просты и понятны. Народное искусство чуждо формалистическим вывертам, грубому натурализму.

В кинематографии большое внимание уделяется экранизации классиков. Я считаю неправильным мнение некоторых работников кино, утверждающих, что перевод литературного произведения на язык кино обречен на неудачу. Неудачи есть, но это только недостаток нашей техники, результат неумения. Чтобы воспроизвести на экране литературное произведение Пушкина или Гоголя, нужно проделать большую и трудную работу. Таких фильмов, о которых мы могли бы сказать, что они равны по своим качествам соответственным литературным произведениям, мы еще не имеем. Зато сплошь и рядом экранизация снижает классическое произведение. В качестве примера я хочу привести концовку картины «Женитьба» (Ленинградская студия, реж. Гарин и Локшина).

Комедия Гоголя кончается просто и понятно. Гарин прибавляет к комедии свою концовку, совершенно противоречащую смыслу гоголевского произведения. Все гости, пришедшие на свадьбу, как оказывается, почему-то страшно ненавидят Кочкарева, хотя его никто и в глаза-то как следует не видел.

Режиссер ставит всех приглашенных на свадьбу перед большой лужей; потом все в бальных платьях бегут по этой луже, бегут со страшным упоением. Зачем они бегут и портят свои наряды? Чем они увлечены? Оказывается, гости преследуют неизвестного им Кочкарева. Конец явно бессмысленный, сделанный для того, чтобы разыграть эффектную сцену. С точки зрения сюжетной, с точки зрения мотивировки поступков, такая концовка — чистейшая чепуха, чистейший формалистический выверт.

Требования к искусству стали сейчас больше, чем они были даже полгода назад. Мы должны это понять. Партия искусство любит, за искусством следит. Помогая, нас иногда и больно бьют. Иногда, чтобы помочь, приходится ударить **(аплодисменты)**.

Некоторые кинематографисты думают, что включение самостоятельного ранее управления кинематографии во вновь созданный Комитет по делам искусства, как будто принизило ее роль. Это неверно. Кино является наиболее массовым искусством, к нему пред'являются особые требования со стороны рабочих и колхозников нашей страны, оно имеет крупные успехи. Кино и вошло в Комитет по делам искусств, обнимающий изобразительное искусство, еще никак не организованное, театр, который в союзном масштабе никак не об'единен, музыку, которую фактически надо организовать. Вместе с тем, кино, как более организованное, как более массовое, как имеющее наибольшие успехи у массового зрителя, может оказать на все участки искусства величайшее и плодотворное влияние **(аплодисменты)**. Небесполезно и киноработникам быть в одной организации, в одной семье с драматургами, с театральными работниками, с режиссерами, с художниками, архитекторами.

Сейчас наши искусства так тесно переплелись друг с другом, что всякий вопрос, касающийся какого-либо отдельного участка, становится общим вопросом для всех работников искусства. Задачи Комитета искусств в том, чтобы это творческое общение, это творческое единство, несмотря на различие в специфике, укрепить и усилить.

В первую очередь, кинематографистам следует укрепить связь с писателями.

Сценарная работа должна в основном вестись в студиях, у них должна быть самая тесная связь с писателями. В нашем производстве мы должны увеличивать роль первичных ячеек, создающих искусство: в театре директор должен отвечать за то, что там происходит; в киностудии за все отвечает директор студии и т. д. У нас часто принимается сценарий, тратятся миллионы, а потом сценарий бракуют, пишут «фильм плохой» — и все. Это неправильно. Надо усилить ответственность директоров студии. Но усилить ответственность — это значит развить их собственную активность, повысить их вес в производстве.

Наряду с увеличением ответственности и усилением прав отдельных ячеек мы будем усиливать и контроль над творческой работой, контроль над пьесами, над киноработой. Это нужно для того, чтобы во-время помочь, во-время остановить иногда ненужную, бесплодную работу.

Мы уже имеем достаточно мощные кадры в кино, театре, живописи, литературе. С этими кадрами, усиленно выращивая новых людей, мы можем и должны создать величайшие образцы социалистического искусства.

Партия во главе с тов. Сталиным поможет этому своим мудрым и внимательным руководством.

*) Сокращенная стенограмма.

ВМЕСТО ВЫСТУПЛЕНИЯ

(Письмо, оглашенное на дискуссии)

Замурованный последствиями гриппа в комнате, лично принять участия в дискуссии не могу.

Считаю, что четкие, ясные и исчерпывающие положения об искусстве, высказанные в ряде руководящих статей в «Правде», с одной стороны, — большой и наглядный рост сознания и мировоззрения кинематографистов, вооруженных личными указаниями товарища **Сталина** — с другой стороны, заставляют отнестись с полной уверенностью к тому, что дискуссия по вопросам кино найдет и уже находит правильную трассу продвижения нашего искусства, равно удаленную от формализма и натурализма.

Залог этому — возросшее мировоззрение, прежде всего. Ибо формализм, прежде всего, в искривленном сознании и восприятии нашей социалистической действительности. И подлинная самокритика — прежде всего — строгий и длительный пересмотр, в первую очередь, своего мировоззрения.

О личных моих ошибках я подробно говорил на прошлогоднем киносовещании, снова говорить о них было бы повторением. Тем более, что через 17 дней после моего выступления я принялся за конкретное преодоление их в практической постановочной работе. В ней я резко меняю творческий крен в сторону, противоположную ряду максималистских ошибочных позиций прошлого. Оставаясь на уровне той же революционной патетичности темы, как и прежние работы, «Бежин луг» — сюжетен. «Бежин луг» оперирует образами и характерами, выхваченными из самой кипучей советской действительности. «Бежин луг» играется профессиональными актерами.

Движение к реалистическому восприятию действительности и отсюда движение к реализму стиля — несомненны. Об этом утверждают не только куски материала, но и та особая творческая радостность и наполненность, которые сопутствуют работе во всем нашем коллективе.

«Вольтер говорит, что все жанры хороши, кроме скучного; еще с большим правом можно сказать про искусство, что все жанры хороши, кроме того, который непонятен»...

Сожалею только о том, что это было сказано несколько раньше меня — Львом Толстым.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН.

ПОЖАР В СТУДИИ УЗБЕКФИЛЬМ

ТАШКЕНТ, 10 марта. **(Наш корр.)**. В ночь на 10 марта в студии Узбекфильм произошел пожар. Огнем уничтожено звуковое ателье. Создана комиссия по выяснению причин пожара и установлению убытков.

«СТРОГИЙ ЮНОША», реж. А. Роом, оператор Екельчик. П-во Украинфильм. НА СНИМКЕ: нар. арт. Ю. Юрьев в роли доктора Степанова и арт. О. Жизнева в роли Маши.

КРИТИКА НАШИХ КРИТИКОВ

Мы неоднократно призывали и продолжаем призывать творческих работников кино к активному сотрудничеству в газете, к обсуждению ее планов и к выявлению ее недостатков. Поэтому мы с огромным интересом отнеслись к выступлению товарищей, подвергших критике ряд статей и высказываний, помещенных на страницах нашей газеты.

Мы вынуждены, к сожалению, констатировать, что критика газеты в деле кино на дискуссии о формализме и натурализме не отличалась конкретностью, а главное, принципиальностью. Справедливо требуя от газеты все большего повышения качества помещаемых материалов, наши критики, к сожалению, сами оказались в своих суждениях на очень невысоком уровне, обнаружив ряд существенных ошибок и заблуждений.

Автор музыки к «Новому Гулливеру» композитор Шварц посвятил все свое выступление газете «Кино». Обильно уснастив свою речь цитатами и этим пытаясь придать ей видимость обстоятельности и солидности, оратор допустил странные приемы аргументации. Тов. Шварц цитирует заключительную статью по «Подругам» из газеты «Кино», в которой сказано: «Тематика гражданской войны ранее была скомпрометирована бесконечным числом агиток и только «Чапаевым» поднята на исключительную высоту. Постановщик рисковал либо дать просто подражание «Чапаеву», либо впасть в сухую, мертвящую дидактику».

Приведя эту цитату, наш критик вызывает следующее возражение: «Мне кажется сомнительным такое утверждение, что до «Чапаева» в области тематики гражданской войны не было создано ничего положительного».

Кто же, однако, сделал такое утверждение? Достаточно добросовестно сличить обе цитаты, чтобы убедиться, что отнюдь не газета «Кино». Не ясно ли, что речь шла о бесконечном числе агиток а вовсе не о таких фильмах, как «Арсенал», «Окраина» и «Потомок Чингис-хана», которые почему-то в этой связи упоминает тов. Шварц.

Расправившись столь быстро со своей собственной выдумкой, тов. Шварц бьет в литавры и приписывает редакции следующий ход мыслей: «А тут уже тематика скомпрометирована, кроме «Чапаева» ничего нет, бойтесь этой тематики, не рискуйте товарищи режиссеры!».

Мы не обладаем пугливым нравом тов. Шварца и можем совершенно спокойно подтвердить, что нам неизвестно чем вызванных измышлений. Касаясь трудностей, вытекающих для автора любого фильма о гражданской войне, мы указывали на опасность впасть в дидактику, что об'ясняется традициями, оставленными в кинематографии эпохой так называемых агитпропфильмов. Тов. Шварц попросту вычеркивает весь этот период агитки, останавливая свои взоры лишь на нескольких шедеврах.

Замена действенного сюжета рассуждательством, схематическое построение образа, использование шаблонных ситуаций — все эти остатки агитпропщины все еще бытуют в наших фильмах. Вместо того, чтобы указывать на эти недостатки и опасности и поощрять успешное их преодоление, тов. Шварц призывает фактически к забвению всех этих опасностей, дает задним числом своеобразную амнистию периоду агитпропфильма, призывает к благодушию и беззаботности.

В пылу полемики тов. Шварц выдвигает против редакции следующее сенсационное обвинение: «Мне кажется, что выступление кингазеты имеет совершенно тот же смысл, что и выступление тов. Бухарина по вопросу об обломовской Руси».

Посмотрим, так ли это в действительности. В передовой статье «Ленинский план — в действии» («Кино» № 4), цитированной тов. Шварцем, газета говорит: «Мало что осталось от дореволюционной, затхлой Руси. Кто помнит окуровскую Русь в произведениях Горького, терпигоревскую Русь у Некрасова, глуповскую Русь у Салтыкова-Щедрина — страну мракобесия, покорности, безмолвия, нищеты и голода, произвола и эксплоатации, — тот не может не поразиться величественной картине Советского Союза, выросшего на развалинах царской России».

Что общего имеет это правильное утверждение редакции с гнилой концепцией т. Бухарина о том, будто русский народ в прошлом был воплощением всеобщей обломовщины. Каждый непредубежденный читатель ответит на этот вопрос отрицательно. Можно ли, однако, отрицать гнусную эксплоататорскую природу царского режима, державшего массы в оковах и препятствовавшего их нормальному росту и развитию? А ведь, в сущности, именно так поступает тов. Шварц.

Сбрасывая со счетов историю революционную критику царизма лучшими представителями русской литературы, считая ошибкой цитирование Горького, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, тов. Шварц обнаруживает не только незнание элементарных основ истории русской общественной мысли, но и обывательское понимание нашего прошлого. Именно ненависть к социальному режиму царской России, ее произволу и эксплоатации воспитывала революционные бойцы, тысячи пролетарских революционеров, которые, пробивая стену обывательской покорности и темноты, вывели народы России на широкую дорогу социалистической революции.

Понятно, какую путаницу, политически неполноценную обнаруживает критик. Итак, тов. Шварц «посеял драконов, а пожал блох».

Борясь за то, чтобы газета становилась все более боевой, развертывая большевистскую самокритику и вскрывая отрицательные явления в творческой и производственной работе кинематографии, редакция стремится к теснейшей связи с творческими работниками кино. Необходима совместная работа над повышением уровня критики. Однако поверхностная критика работы газеты, основанная больше на темпераменте критиков и их вкусовых ощущениях, чем на деловых соображениях, вряд ли будет способствовать правильному разрешению наших общих задач.

Декларации и дела

Кинематографисты обещали партии и правительству во много раз увеличить производство художественных фильмов. Выступая с докладом на VII всесоюзном киносовещании, тов. Шумяцкий развернул программу строительства южного киногорода, который должен будет дать нашей стране до 800 картин в год.

Эти грандиозные планы требуют соответственного количества квалифицированных работников, в том числе ряда новых специальностей. Успех этих планов будет решаться живыми людьми.

Однако даже скромные планы кинопроизводства последних лет срывались в значительной степени из-за недостатка кадров. Нехватает кинодраматургов, режиссеров, операторов, актеров, технических работников ряда специальностей. С каждым годом эта потребность увеличивается. Откуда же появятся специалисты, необходимые большой советской кинематографии?

Основным центром подготовки творческих работников высокой квалификации в настоящее время является Высший институт кинематографии (типа академии) в Москве.

С 1930 по 1934 год в институте сменилось пять директоров и девять начальников учебной части. В 1932 году было выпущено 68 человек, а выбыло ранее окончания курса — 122. В 1933 году цифры совсем катастрофические — выпущен один человек, а выбыло до окончания курса 189. Все эти «выбывшие» попали в институт случайно, а уходили из-за неуспеваемости, профессиональной непригодности и т. д.

После реорганизации ВГИК в 1934 году картина резко изменилась. Значительно улучшилась организация учебного процесса, по-новому организован прием, создан ряд кабинетов (киноведения, операторского мастерства, режиссуры, социально-экономических дисциплин), упорядочена фильмотека и т. д. Но все же систему подготовки кадров в настоящее время далеко нельзя признать удовлетворительной. При программе производства 800 фильмов в год (а следовательно, не менее 600 сценариев) понадобится минимум 300 квалифицированных кинодраматургов. Сейчас количество работающих на производстве кинодраматургов не превышает нескольких десятков. Между тем, в сценарной академии ВГИК учатся лишь 18 человек. В этом году сценарный факультет кончают 9 дипломников.

Режиссеров готовится нелепо мало — 27 человек в двух академических группах. Это режиссеры художественного фильма, режиссеров же научно-учебного, хроникального и мультипликационного фильмов совсем не готовят.

В докладе о будущем киногороде тов. Шумяцкий заявил, что там будет сосредоточено не менее 500 киноактеров. Но положение с актерскими кадрами в настоящий момент хорошо известно. ВГИК не готовит актеров потому что в 1934 году актерский факультет по приказу ГУКФ ликвидирован, актерские же студии Мосфильм и Ленфильм готовят в общей сложности лишь около 50 человек.

Южный кингородок потребует также большого числа операторов. А где они? По распоряжению ГУКФ в 1933 и 1934 гг. прием на операторский факультет не производился. Следовательно, в 1938 и 1939 гг (годы предполагаемого освоения киногорода) не будет выпущено ни одного нового кинооператора.

Можно насчитать около 30 специальностей, по которым подготовка кадров совершенно не ведется (например — ассистенты режиссера, режиссеры-мультипликаторы, режиссеры-монтажеры, звукооператоры и мн. др.).

Качество подготовки кадров оставляет желать много лучшего. Учебно-производственная база ВГИК явно недостаточна. Маленький павильон на 300 метров годен только для мелких с'емок. С'емочные аппараты — старых конструкций, давно вышедших из употребления. За последние пять лет не поступило ни одного нового аппарата. Нет ни одного аппарата для звуковых с'емок. Совершенно отсутствует аппаратура для технически сложных с'емок (рирпроекция, транспарант). Смешно было бы предложить студентам сельскохозяйственных вузов соху в качестве практического пособия по полевым работам. А в ГУКФ не считают нелепым и ненормальным обучать будущих работников кинематографии на аппаратах «Дебри-К». В результате, подготовленный даже на «отлично» оператор, придя на производство, должен изучать незнакомые ему современные модели аппаратуры.

Втузы тяжелой промышленности в первую очередь получают для своих студентов новейшие машины. В ГУКФ же проводится совсем другая «линия», — здесь считают, что учиться можно и на давно устаревших аппаратах. Поэтому ВГИК всегда стоит последним в очереди за новыми аппаратами, и эта очередь до него никогда не доходит.

В институте плохо обстоит дело с преподавательским составом. Если кафедры общеобразовательных и искусствоведческих предметов укомплектованы опытными педагогами, то большинство кинематографических дисциплин (режиссура, операторское мастерство, практика кинос'емки и т. д.) преподавателями не обеспечено. Институт целиком зависит от практических работников кинематографии, которые заняты на производстве и потому не всегда регулярно проводят занятия. В период же постановочной работы, которая планируется без учета их педагогической нагрузки, эти педагоги нередко срывают графики учебных занятий. В отдельных группах (например, в группе четвертого курса операторов художественного фильма) эти срывы в осеннем семестре доходили до 30—40 проц. общего количества лекций и семинаров по специальным дисциплинам.

Инженеры-производственники Наркомтяжпрома всегда аккуратно посещают лекции в институтах Наркомтяжпрома, так как руководители производства считаются с этим важным делом. Кинематографическое же руководство, очевидно, считает пропуски лекций режиссерами естественным и смотрит на это сквозь пальцы, тогда как оно должно было бы дать твердый приказ о планировании с'емок с точным учетом педагогической нагрузки режиссеров и других работников.

Руководящие работники ГУКФ мало интересуются нуждами ВГИК. Они очень редко появляются в институте, хотя он работает у них под боком.

При таком отношении к важнейшему вопросу («Кадры решают все»!) — не удивительно, что окончившие институт специалисты дефицитных профессий нередко претерпевают ряд неслыханных мытарств. Характерна например, судьба оператора-хроники Доброницкого, в прошлом рабочего-ударника Электрозавода. Он окончил институт и защитил дипломную работу на «отлично». После этого отличник несколько недель ходил без работы, а затем обратился в институт с письмом: «...высшее образование полученное в институте, — пишет тов. Доброницкий, — является лишь ненужным уроком, говорящим о том что не надо верить заявлениям ГУКФ о необходимости кадров в кинематографии. Они, видимо, вовсе не нужны. Теперь на заводе я был бы наверное стахановцем, я не терял бы дорогих молодых годов на это «образование»...

Доброницкий не одинок. Без работы ходят операторы Гельфгот, Маланичев, Аристокесов, Панов, режиссеры Репников, Ершов, Фрадкин (дипломная работа которого — «Пакет» — будет выпущена на экран), сценаристы Кузнецов, Бондин, Сазонов и ряд других товарищей. Все они пробовали обращаться к инспектору кадров ХПО ГУКФ тов. Орловой, но она лишь беспомощно разводит руками и говорит, что послала на фабрику отношения - запросы, а ответа нет. Специального отдела по распределению кадров ГУКФ не имеет. Планированием кадров никто не занимается, положением молодых работников на фабрике никто не интересуется.

Нет никакого критерия при установлении контингента набора на режиссерский и сценарный факультеты типа академии, как и на операторский факультет. ГУКФ не может дать никаких указаний по этому вопросу, потому что в ГУКФ не было и нет серьезного планирования подготовки и использования новых кадров кинеработников.

Самотек и кустарщина — такова система работы ГУКФ по подготовке кадров. Молодые специалисты, походив по коридорам ГУКФ, отправляются на фабрики, где их встречают, как правило, недоверчиво и недоброжелательно. Сценаристы (самая дефицитная профессия в кино) получают предложения работать «практикантами» при сюжетных отделах. Квалифицированным операторам предлагают работать помощниками операторов, — т.-е., по существу, таскать аппарат и запускать мотор.

ГУКФ издает приказы о заботливости к молодым специалистам, а на деле не принимает мер, чтобы по назначению использовать новые кадры.

Такое отношение к подготовке кадров должно быть немедленно отменено. Ведь совершенно ясно, что самые лучшие планы останутся только планами, если в ГУКФ не поймут необходимости внимательного отношения к живым людям, к новым работникам, от которых в большой степени зависит создание большой советской кинематографии.

О. АФАНАСЬЕВА.

Фото П. Боброва.

«ПАРТБИЛЕТ». Реж. И. Пырьев, оператор А. Солодков, НА СНИМКЕ: артист И. Малеев в роли Яши.

Фото Апилуева.

«У САМОГО СИНЕГО МОРЯ», реж. заслуж. арт. республики Б. Барнет, опер. Кириллов. Производство Межрабпомфильм. НА СНИМКЕ: арт. театра им. Мейерхольда Л. Свердлин в роли Юсуфа и арт. Н. Крючков в роли Алеши.

О ФИЛЬМЕ «ДУБРОВСКИЙ»

«Правда» в номере от 5 марта с. г. в статье «Фильм «Дубровский» и его критики» совершенно правильно указала на ошибки нашей газеты, поместившей две противоположных рецензии о фильме В. Россоловской — «Достоинства и ошибки» («Кино» № 10) и Бор. Вакса — «Вульгарный социологизм» («Кино» № 11) — и не напечатавшей своего редакционного заключения. Это является ошибкой редакции, которую она целиком и полностью признает.

Экранизация классиков отнюдь не требует от автора фильма простого пересказа классического произведения, не возлагает обязанности точно следовать во всем за экранизируемым литературным произведением. Прочитывая классическое произведение глазами нашего современника, вооруженного теорией Маркса—Ленина—Сталина, автор фильма имеет право (и даже обязан) очистить классическое произведение от примесей, весьма часто продиктованных цензурными соображениями. Задача автора советского фильма сводится к тому, чтобы полностью, используя богатство содержания классического произведения, дополнить его ситуациями и характерными чертами, еще более глубоко вскрывающими дух эпохи.

На этом пути у автора фильма «Дубровский» имеется ряд достижений. Вполне правильно поступил Ивановский, вводя в сюжетную ткань фильма восстание крестьян. Вся линия вождя крестьянского бунта, крепостного Архипа — последовательного и решительного в своих действиях — верна и исторически правдива. Прекрасен заключительный эпизод фильма, когда врывающийся в поместье Троекурова Архип производит расправу с жестоким помещиком. Тема крестьянских бунтов, едва намеченная у Пушкина, в силу цензурных условий, вполне правильно и удачно развита Ивановским, придавшим экранизированной повести необходимое социальное звучание.

Однако в режиссерской разработке образов Ивановский допустил и ошибки. Речь идет, прежде всего, об образе помещика Троекурова. У Пушкина Троекуров — грозный самодур, угнетающий окрестное население. В дикости и своеволии его поступков в значительной степени персонифицированы свойства его класса, паразитически живущего трудами крепостного крестьянства и подавляющего его всеми средствами самодержавной власти. В фильме это недостаточно показано. В трактовке режиссера и артиста Монахова Троекуров показан, как не лишенный причуд, добрый, сердечный старик, любовно относящийся к своей дочери и даже к окружающим, готовый даже примириться с оскорбленным им стариком Дубровским, к которому он едет просить прощения. Эта трактовка образа неправильна.

В фильме «Дубровский» проявлены большая добросовестность и культура в обрисовке деталей, правильное понимание и изображение крестьянского движения того времени.

Именно поэтому редакция считала необходимым подробно разобрать фильм, одновременно давая отпор тем не в меру темпераментным «критикам», которые анализ произведения подменили недостойными творческих работников нападками (см. заметку «Вместо отчета», «Кино», № 11).

БРАКОДЕЛЫ НА ШОСТКЕ

В январе и начале февраля снова усилились нарекания потребителей на качество позитивной кинопленки, выпускаемой Шосткинской фабрикой. Эти нарекания весьма основательны. Жалобы на низкую гамму, на наличие брака по белым полосам, на электроразряды, на плохую склейку и т. д. побудили руководство ФОКХТ направить на Шостку основной кадр специалистов треста вместе с главным инженером. В их задачу входит содействовать фабрике в устранении всех видов брака и обеспечении количественного выполнения плана.

Бригада ФОКХТ на месте лишний раз убедилась в том, что прорывы на Шосткинской фабрике, ставшие «системой» работы, нельзя оправдать никакими об'ективными причинами.

Технически фабрика оснащена хорошо. Она подготовлена к тому, чтобы отлично справляться с количественными и качественными производственными заданиями. Все дело в людях, которые своими безответственными и качественными производство пленки. Вместо борьбы за высококачественную пленку, некоторые командиры производства стали выдумывать специальные «теории», оправдывающие их неумение работать. Появление пузырьков в целлулоидной основе эти «теоретики» обосновывали, например, плохим качеством коллоксилина, атмосферными явлениями и т. п. об'ективными, «неодолимыми» причинами. На деле же оказалось, что в появлении пузырьков виноваты инженеры (т. Карпенко), не соблюдавшие нормальной температуры цеха, не считавшиеся с режимом в вакуумизации, дававшие неправильную дозировку растворителя.

Появление низкой гаммы об'ясняли какими-то «особыми» техническими условиями. По этой «теории», будто бы нельзя было добиться высокой гаммы из-за плохого качества желатины. Но и эта «теорийка» была легко разоблачена, удалось доказать, что при той же желатине можно дать гамму даже более высокую, чем предусмотрено техническими условиями.

На фабрике практиковали неправильный метод испытания пленки и считали, что они выпускают хорошую продукцию! Благо не все потребители шосткинской пленки пред'являют фабрике рекламации!..

Гнилое руководство и вредное благодушие бывшего директора фабрики (Сиренко) передались и многим инженерам и техникам в цехах, — они долго прикрывали свою плохую работу «техническими пределами».

В то же время никого на фабрике не тревожило, что в лаборатории сенситометрического контроля очень грязно, что приборы содержатся в открытом виде, покрыты пылью и постепенно разрушаются, что стол для проявления поломан, что проявляющие растворы не фильтруются и т. д. На фабрике имеется прибор Шоппера для установления кривой разрыва основы. Никого не смущало, что этот прибор плохо работает из-за порчи пера, которое легко было исправить. Выяснилось, что машины троммельного отделения работают разными скоростями, при чем никого из техперсонала это не беспокоило. Скверно поставлен ремонт отливочных машин. Часто через несколько дней после ремонта машина дает брак и выходит из строя.

Технический персонал Шостки должен, наконец, усвоить, что дальнейшие ссылки на несуществующие трудности и вздорные «теории» встретят самый решительный отпор.

Бригадой ФОКХТ и НИКФИ уже достигнут ряд успехов в борьбе со многими неполадками. Гамма значительно поднята и в среднем составляет не ниже 1,9 под серым клином. Этот вид брака изжит окончательно. Труднее обстояло дело с белой полосой. Причину этого брака долго нельзя было уловить. Но сейчас удалось и это. Указанный недочет вызывается частично десенсибилизацией эмульсионного слоя от действия солей меди. Причины этого сейчас устраняются, и можно уверенно сказать, что в дальнейшем белая полоса никогда не появится на пленке. Ведется усиленная борьба с электроразрядами. На фабрике был период повышенного брака по плохому держанию склеек. Сейчас этот брак ликвидирован.

Улучшен контроль за выпуском готовой продукции. Каждая партия пленки, помимо обычных испытаний, проходит еще через кинолабораторию, где пленка испытывается практически, и лишь после этого испытания она выпускается к потребителю. Это мероприятие в отношении негативной кинопленки уже дало положительные результаты. На качество негативного материала изопанхрома и ортохрома за последние месяцы нареканий нет.

Наряду с большим браком слабость технического руководства фабрики № 6 привела в январе и, частично, в феврале к невыполнению производственной программы. В январе программа была выполнена на 95,8 проц., в феврале — не выше 97 проц. Между тем, проведенные на фабрике стахановские сутки (программа была выполнена на 112,5 проц.), стахановская пятидневка (с выполнением программы на 108,2) и, наконец, проводящаяся сейчас стахановская декада с полной очевидностью свидетельствуют, что фабрика может и должна выполнять программу.

Еще неблагополучно обстоит дело с внутрифабричным браком — он высок. Наряду с указанными выше причинами этот брак вызывается и исключительно низким качеством основного сырья — коллоксилина и желатины. Получаемый фабрикой коллоксилин отличается громадными колебаниями по вязкости. Фабрика получает либо низковязкий сильно разрушенный коллоксилин, что делает хрупкой основу, либо высоковязкий, вынуждающий фабрику работать на пониженных концентрациях, что связано с увеличенной потерей растворителей и повышением брака основы.

Еще хуже обстоит дело с поставкой фабрике кондиционной желатины. Московский желатиновый завод попрежнему снабжает фабрику негодной желатиной, не удовлетворяющей даже минимальным техническим условиям. Доставляется желатина в грязных мешках, с мусором и клеем. Все это чрезвычайно отрицательно сказывается на качестве пленки. Нужно отметить, что до последнего времени и сама фабрика не вела достаточной борьбы за качество желатины, не составляла двусторонних актов и не возвращала забракованных партий. Администрация же желатинового завода почему-то упорно отказывается обеспечить снабжение пленочных фабрик доброкачественным сырьем. Отношение к этой важнейшей проблеме — сырьевой — до того ненормально, что для урегулирования вопроса о снабжении желатиной необходимо вмешательство Комиссии советского контроля.

П. ЮЖНЫЙ

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ

НАКАНУНЕ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(ЛИСТКИ ИЗ КИНОАРХИВА).

На докладе департамента полиции в 1913 году Николай Романов написал такую резолюцию: «Я считаю, что кинематография — пустое, никому ненужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует» [1]).

Сам Николай Романов любил сниматься и, имея постоянного придворного оператора фон Ган-Ягельского, оставил несколько тысяч метров своей личной хроники, только частично использованной Э. Шуб в ее документальных фильмах «Падение династия Романовых» и «Лев Толстой».

У Николая II была своя домашняя киноустановка, с которой он не расставался. Но, отдавая должное кинематографу в семейном быту, в узком кругу придворных, последний русский император совсем не выносил кинематографа как массового «простонародного» зрелища.

В настоящее время можно совершенно точно установить, когда и как кинематограф попал в немилость и снискал себе репутацию «подозрительного».

В 1898 г. в Петербурге были об'явлены киносеансы «живой фотографии из земной жизни спасителя мира». Спешно собравшись, «святейший» Синод вынес строгое и решительное «определение»: «Принимая во внимание, что живая фотография посредством быстрого движения показываемых лиц производит сильное впечатление на зрителей, представляя изображаемые предметы как бы живыми и действующими, и что появление при подобных условиях изображений Христа Спасителя и его Пречистой матери, а также других священных лиц представляется крайне несоответствующим чувствам благоговейного уважения к святыне и может порождать соблазн, святейший Синод определяет: воспретить на будущее время при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии священные изображения Христа Спасителя, пресвятой богородицы и угодников божиих, о чем и об'явить циркулярно по духовному ведомству» [2]).

Тотчас же были разосланы соответствующие циркуляры департамента полиции, и... началась долголетняя война, которая все более усиливалась по мере роста кинематографии. Основную роль в этой борьбе играла церковь, видевшая в кинематографе своего непримиримого врага и «конкурента». Это весьма недвусмысленно было высказано в одном «законодательном предположении о запрещении увеселений во время всенощного богослужения накануне праздничных дней», внесенном группой попов в Государственную Думу 2 декабря 1916 г. [3]). Будущий исследователь истории дореволюционного кино найдет в архивах и прессе обильный материал об упорной, иногда мелкой и трусливой, но всегда непримиримой ненависти церкви к кино.

Особенную энергию проявлял известный мракобес, петербургский митрополит Владимир, неоднократно использовавший в борьбе с кинематографом церковный амвон. Он призывал «не ходить в многочисленные и неразумные кинематографы: они язва, растущая на теле нашей родины» [4]). В 1914 г. митрополит предложил столичному духовенству обращаться в церквах к молящимся с раз'яснением вреда кинематографов. Под его редакцией были изданы даже специальные листовки для раздачи прихожанам в рабочих районах. В этих листовках подробно рассказывалось о соблазнении «простого народа дешевыми и богомерзкими кинозрелищами, циничво изображающими разврат и преступления» [5]).

Не менее свирепой была ненависть к кино и «истинно русских людей» из филаретовского общества, Союза Михаила архангела, Союза русского народа и др. Так, в октябре 1911 г. главный совет Союза русского народа разослал во все свои отделы циркуляр о том, чтобы члены союза строго следили за репертуаром кинотеатров и в случае обнаружения картин духовного содержания немедленно вызывали бы полицию для составления протокола [6]). Ненависть черной сотни к кинематографу усугублялась еще тем обстоятельством, что «истинно русские люди», видевшие в кино средство для агитации и пропаганды, никак не могли создать себе хотя бы захудалую кинофабрику. Еще в 1908 г., когда только зарождалась кинопромышленность, Союз русского народа об'являет об организации «патриотического синематографа», где обещает в ближайшее время демонстрировать кинокартину еврейского погрома. В марте 1914 г. ряд отделов союза Михаила архангела обратился к Пуришкевичу с просьбой об устройстве в различных городах России патриотических кинотеатров в целях пропаганды идей союза, но главная палата за отсутствием возможностей снова должна была вопрос оставить открытым [7]).

Тот же Пуришкевич не раз поднимал вопрос о борьбе с кинематографом в Государственной Думе, требуя, «запретить распространение кинематографов в селах без цензуры лент... и ввести государственную монополию кинематографов» [8]). Грандиозный скандал разыгрался в Государственной Думе 21 мая 1914 года, когда Пуришкевич с угрозой невероятными бедствиями, которые несет «новый бич и орудие разврата — кинематограф», швырнул в почтенную аудиторию думы фильм, в карикатурном виде изображающий его деятельность «церкви и отечеству на пользу».

В августе 1913 г. был издан циркуляр, в котором было категорически предложено «обращать самое строгое внимание на картины из рабочей жизни и ни в коем случае не разрешать демонстрации картин, в которых изображаются тяжелые условия труда, агитационная деятельность, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев, картины забастовок, жизни крепостных крестьян и т. д. [9]).

Но кинематографы все же использовались для революционной пропаганды. В мае 1908 г. департамент полиции докладывали царю: «28 минувшего апреля месяца в разных кино-театрах города Киева по окончании последнего представления и после ухода публики найдены в большом количестве воззвания преступного сообщества, призывающие рабочих от имени киевского комитета Российской Социал-Демократической Рабочей партии не приступать к работам на фабриках и заводах в день 1-го мая с. г. Воззвания рекомендуют рабочим устраивать в этот день сходки с пением революционных песен, причем заключительные строки обнаруженных воззваний гласят: «Долой правительство и капиталистов! Да здравствует 8-часовой рабочий день! Да здравствует Социальная Революция! Пролетарии всех стран соединяйтесь! [10]). Очевидно подобный способ использования революционерами кинотеатров не был новостью для Николая II, так как он мог только растерянно «собственноручно начертать» такую резолюцию: «Ф... печальный. Я неоднократно ..., что эти кинематографические ... балаганы опасные заведения. Там негодяи могут черт знает что натворить, благо, народ, говорят, толпами валит туда, чтобы смотреть всякую ерунду. Не знаю, что бы придумать против таких балаганов».

В октябре 1909 г. в рижском театре «Парнасина» были задержаны два революционера с нелегальной литературой. На докладе департамента полиции Николай Романов начертал резолюцию: «Опять кинематограф! Какой вред он приносит, когда служат местом встреч для преступников. Полезного от них не может быть. Они вообще оказывают пагубное влияние, приучая публику к дурным привычкам. Надо в каждый такой театр назначить по жандарму, чтобы постоянно следить за подозрительными посетителями...».

Но административные меры не помогали. Кинематограф, привлекая массы, становится не только любимым развлечением, но и серьезным орудием классовой борьбы. Великая пролетарская революция сделала кино мощным средством коммунистического воспитания масс, самым массовым и самым важным из искусств.

---

1) И. С. Зильберштейн. Николай II о кино — «Советский экран», М. 1927 г., № 15, стр. 10.

2) «Церковные ведомости», Спб. 1898, № 14—15, стр. 81—82.

3) «Живой экран», Ростов н/Д, 1916, № 21, стр. 20—22 (Заимствов. из «Петербургского листка»).

4) «Вестник кинематографии», М. 1913, № 18, стр. 33.

5) «Вестник кинематографии», 1914, № 4 (84), стр. 30.

6) Там же, № 11 (91), стр. 24.

7) «Вестник кинематографии», 1914, № 6 (86), стр. 27—28.

8) Стенографические отчеты Государственной Думы. 1914, ч. IV, столб. 998—1000 и 1020—1021.

9) «Вестник кинематографии», 1913, № 17, стр. 21—22.

10) Цитируется по публикации И. Зильберштейна.

Фильм большевистского мужества и страстности

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Как чудесно припасть к могучему родничку подлинного искусства и испить чистой ключевой воды таланта. Могучий родник — это фильм «Мы из Кронштадта». Талант — это его авторы Вишневский и Дзиган. Не устаревает, да и не может устареть в творчестве больших художников великая и незабываемая тема гражданской войны, стоит только подойти к ней со всей силой партийной страсти, большевистского горения стоит только осветить ее прожектором современности.

Никогда не покроется дымкой забвения героическая борьба рабочих и крестьян нашей страны на полях гражданской войны. Еще долго не зарастут тропы к этому источнику творчества, и художники будут черпать вдохновение в этой незабываемой эпопее народного мужества и героизма, бесстрашия, пролетарской организованности, большевистского гения.

Такое произведение, как «Мы из Кронштадта», талантливо возвращает нас к пережитому и пройденному, волнует нас своей исторической правдой, своей идейной насыщенностью, большевистской страстностью, настоящим мастерством, мужественной простотой.

В работе над фильмом «Мы из Кронштадта» еще раз получил подтверждение вечно жизненный, неопровержимый творческий принцип «без благородной страсти не делается ничего великого» (Гегель). Фильм сделан кровью сердца и соком нервов. На этом же построена изумительная игра актеров (Зайчиков, Бушуев, Жаков, Кириллов, Есипова Ивакин и др.). Именно поэтому фильм держит в напряжении от первого до последнего кадров, заставляет сопереживать. Зритель испытывает неограниченную любовь к этим героям.

Эпизод, когда матросы во главе с комиссаром бесстрашно, под ливень пуль, атакуют белых, войдет в историю как исключительный образец советского батального искусства. Поле усеяно телами сраженных бойцов. Порох и дым застилают глаза. Оставшиеся в живых герои преисполнены неистребимым желанием победить. И даже смерть дана не как бессмысленная жестокость, а как могучий призыв к жизни, к борьбе.

Никакой сусальности, схемы, штампа. Героическая масса состоит из героических людей со свойственными каждому из них слабостями. Великая цель освобождения советской земли от белобандитов, братская общность рабочих и крестьян, сплоченных в единое, нерасторжимое целое, организующая роль коммунистов делают людей героями.

Все эпизоды фильма до краев наполнены мужеством, героизмом обыкновенных людей. Задача, поставленная командиром, выполнена. Враг отбит. Но показался чудовищный танк — и страх охватывает моряков. Раздается суровый призыв комиссара — «коммунисты, стой!», — и вся масса останавливается как вкопанная. Отряд снова в действии.

Трудно установить, какой эпизод фильма волнует больше? Их столько этих потрясающих сцен, они так любовно, так реалистически сделаны что весь фильм представляется одним сплошным триумфальным шествием искусства. События нарастают с исключительным напряжением. Петроградский полк перебрасывается на другие участки фронта и моряки оказались в сплошном белогвардейском кольце. Идет тяжелая, неравная, мучительная борьба, один за другим умирают герои-кронштадтцы, а горсточка оставшихся попадает в плен к озверелым наемникам капитализма. Среди пленников комиссар, Артем Беспрозванный, молодой юнга. Наступает трагический момент, не имеющий себе равного по впечатляющей силе, по политической остроте. «Коммунисты, вперед», — командует офицер. И все как один матросы — партийные и беспартийные — выходят вперед. Разве можно когда-либо забыть это величайшее боевое содружество партийных и непартийных большевиков, готовых погибнуть за дело социализма!

Надвигается развязка. Всех захваченных в плен моряков, связанных с камнями на шее, сбрасывают в море. Пучина поглощает лучших людей и долго еще матросские бескозырки на поверхности моря напоминают о только что разыгравшейся тяжелой трагедии. Но это не безысходный расслабляющий трагизм. Это трагизм воспитывающий ненависть к врагу, вызывающий жажду деятельности борьбы.

Героически защищает свои позиции рабочий полк под командованием большевика Яна Драудина. Один за другим выбывают бойцы из строя. Уже музыканты взялись за оружие. И в самый напряженный момент командир отдает приказ музыкантам играть. Сплошная масса белогвардейцев движется на позиции рабочего полка. Раздается боевой марш. Красногвардейцы под градом пуль выбывают из строя. И тогда наступает патетический момент. В расположенный неподалеку лазарет приносят весть: «Партийная организация просит раненых коммунистов вернуться в окопы». И раненые бойцы — партийные и беспартийные — возвращаются на фронт.

Трудно передать всю силу этого замечательного эпизода. Партийный дух фильма в этом эпизоде, как и во многих других, получает яркое выражение. Авторы фильма сумели подняться на высоты огромного обобщения, «научились произносить волшебные слова, вызывающие образы будущего...» (Гегель).

Нас радует в замечательной работе авторов фильма бесспорная победа социалистического реализма, победа сюжетности и образности, мастерский показ коллективного героизма, мужества отдельных лиц, не утративших своей индивидуальности. «Каждое лицо — тип, но вместе с тем определенная личность» (Энгельс). Ясность мировоззрения, ясность перспективы у авторов фильма, слияние большой идеи с формальным совершенством сделали фильм необыкновенно убедительным и доходчивым. Работа Вишневского и Дзигана ставит во весь рост вопрос о жанре «эпической поэзии» (термин Гегеля) как о замечательной форме выражения глубоких страстей, мыслей, чувств. В эпической поэзии «запечатлевается полнота народного духа и первая свежесть его героических состояний» (Гегель). Этот жанр дает возможность с огромной полнотой раскрыть огромный смысл совершающихся исторических действий, показать разнообразные ситуации и представить целостные характеры, находящиеся в теснейшей связи с коллективом. Разработка вопроса о жанре эпической поэзии должна явиться прямым долгом нашей кинотеории в ответ на появление замечательного фильма «Мы из Кронштадта».

КРИТИК

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДОКУМЕНТ ЭПОХИ

Франсуа Милле говорил: в искусстве нужна правда — одна правда, но такая, которая пропущена не только через глаз, но и сердце художника. Только при этом условии рождаются настоящие, большие произведения искусства.

Фильм «Мы из Кронштадта» отвечает этим требованиям. Смотря эту картину, нельзя не переживать глубокого волнения. Образы вылеплены с необычайной выпуклостью, я бы сказал — монументально. Сцена казни матросского отряда — фигуры и группы над обрывом — запомнятся на всю жизнь.

Кто особенно хорош из актеров — сказать трудно, чувствуется крепко сработавшийся коллектив, как хороший симфонический оркестр.

Фильм Вишневского и Дзигана — замечательная, крепкая картина. Она пройдет победным маршем по всему миру как художественный документ нашей эпохи, наших побед.

Скульптор С. МЕРКУРОВ.

ВС. ВИШНЕВСКИЙ и Е. ДЗИГАН В ЛЕНИНГРАДЕ

ЛЕНИНГРАД, 10 марта. (Наш корр.). Вчера в Ленинград приехали авторы фильма «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневский и Е. Дзиган, а также тов. Соколовская (Мосфильм), артист Бушуев, оператор Наумов, композитор Крюков и другие участники постановки. Вчера же в студии Ленфильм состоялся просмотр «Мы из Кронштадта». Картина горячо принята ленинградскими кинематографистами. Во время просмотра неоднократно раздавались дружные аплодисменты. Обсуждение фильма состоится 11 марта. Вечером картина была показана в Центральном морском клубе.

Сегодня, 10 марта, фильм демонстрируется в Кронштадте для моряков краснознаменного Балтфлота.

Фото Д. Романенко.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Сценарий Вс. Вишневского, режиссер Е. Дзиган, гл. оператор Н. Наумов. Производство Мосфильм. На снимке: арт. Г. Бушуев в роли матроса Артема и арт. Ивакин в роли охотника Васильева.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Сценарий Вс. Вишневского, реж. Е. Дзиган. Гл. оператор Н. Наумов. Производство Мосфильм. НА СНИМКЕ: эпизод «Атака моряков». Фото Д. Романенко.

Творческое содружество

Седьмого марта по инициативе Комитета по делам искусств в московском Доме кино состоялся многолюдный просмотр фильма «Мы из Кронштадта». На просмотр были приглашены представители всех областей искусств. Зал был заполнен актерами и режиссерами театров, композиторами, художниками, скульпторами.

Вступительное слово произнес председатель Комитета по делам искусств П. М. Керженцев.

— Одна из основных задач Комитета — об'единение в совместной работе представителей разных искусств. Сегодня мы покажем недавно законченный фильм «Мы из Кронштадта». Фильм этот несомненно займет место рядом с «Чапаевым». Комитет по делам искусств надеется, что работники театра, живописи, архитектуры, которые здесь присутствуют и видят достижение советской кинематографии, будут стремиться к тому, чтобы на своих участках добиться таких же полнокровных, реалистических и глубокосодержательных идейных произведений.

Тов. Керженцев в заключение сообщает, что авторам картины тт. Вишневскому и Дзигану предоставляется заграничная командировка.

Не раз собравшиеся аплодировали замечательным кадрам фильма «Мы из Кронштадта». Картина глубоко взволновала работников искусства.

После просмотра состоялось обсуждение фильма.

Продолжительными аплодисментами было встречено появление на трибуне Вс. Вишневского, Е. Дзигана, Наумова, Бушуева и всей с'емочной группы. Диспут открыл директор Мосфильм тов. Бабицкий. Первое слово он предоставил руководителю кафедры истории гражданской войны военных курсов им. Ленина тов. Федякину.

— Картина, — сказал тов. Федякин, — исторически правдива. Флот показан таким, каким он действительно был в 1919 году.

Хорошо показана организующая роль партии. Коммунисты даны как живые люди. Им даже иногда присуще чувство страха. Они бегут от танка. Комиссар кричит: «коммунисты, стой!». Все партийцы останавливаются. Вслед за ними поворачиваются навстречу танку и беспартийные.

Тов. Федякин отметил военную грамотность картины. Представители Красной армии того периода даны правдиво, даны в деталях.

— В командире Петроградского полка Яне Драудине, — закончил тов. Федякин, — я узнаю яркие фигуры командиров, погибших на фронте. Ян Драудин — волевой и дисциплинированный командир — образец для нашей молодежи. Мы стараемся именно таких командиров выковать в нашей Красной армии.

Композитор В. Кочетов посвятил свое выступление разбору музыки и звука в картине.

— Этот фильм, — сказал он, — подлинно звуковой. В нем достигнуто полное слияние звука с изображением. Для иллюстрации оратор приводит эпизод в окопах, когда пленный белый солдат по стрекотанию пулемета и по крикам «ура» то прячет, то одевает погоны. Музыка фильма проста и популярна. Она понятна массам. Звук картины органично связан со всем произведением, с каждым кадром в отдельности.

Тов. Кочетов сообщил, что союз советских композиторов намерен подробнейшим образом разобрать музыкальное построение образов в фильме.

С большой и интересной речью выступил заслуженный деятель искусств режиссер Г. Рошаль.

Фото Д. Романенко.

«Мы из Кронштадта». НА СНИМКЕ: эпизод «В кубрике».

— «Мы из Кронштадта» — фильм единого стилевого устремления. Картина целиком выдержана в тоне твердой, нигде не расслабленной красоты. Суровая, графическая простота сквозит в каждом кадре.

Свою речь Г. Рошаль иллюстрирует примерами. Он говорит о замечательных кадрах, когда кронштадтцы, услышав тревогу, бегут по трем ярусам, чтобы оказать сопротивление врагу, о спасшемся Артеме Балашеве, которого постепенно окружают краснофлотцы, о наступающей эскадре, о высадке десанта в воду. Трудно перечислить все кадры. Они не уступают друг другу.

— Картина эта любопытна и тем, что в ней трудно отделить звук от изображения. И хотя в фильме масса звуков — взрывы, стрельба, песни, игра на гитаре, шаги людей, топот коней, — все они соединены в какую-то симфоническую концепцию.

Красноармеец стучит по танку прикладом. Сухой звук танка создает об'ем кадра. Он подчеркивает смысловое значение удара прикладом. Совершенно замечательны кадры с детьми, когда вдруг в ночной тишине звучит гитара. Этот звук создает интимную прелесть сцены.

По мнению оратора, для работников театра исключительный интерес представляет проблема образа в кино. Актерский образ требует большой концентрации внимания. Может показаться, что в этом фильме актеры работают мало. Их реплики скупы, их жесты незначительны. Но это не так. Вспомните реплику командира Петроградского полка, когда он, бросая папиросу, говорит: «Ну, пошли, товарищи...». За этими словами чувствуется огромная сила подтекстов. Драматург сумел вложить в одну фразу всю характеристику данного момента. И так везде. За небольшими фразами, за скупыми жестами кроется большая работа по овладению образом.

Говоря о драматургии фильма, тов. Рошаль отмечает, что сценарий очень труден для анализа. Картина дает почувствовать, что гражданская война ведется за то, чтобы Артемы строили социализм, за замечательное будущее детей, которые эпизодически введены в картину. Несмотря на трагедийный характер, картина все же звучит жизнерадостно! В этом весь смысл. Не страшно умирать, и не страшно убивать, когда знаешь, за что умираешь и за что убиваешь врагов. Дорога героев картины ясна, если нужно — или на смерть, убивай классовых врагов для счастья человечества.

Все это, по мысли Г. Рошаля, с большой философской полнотой дает настоящий смысл образу каждого актера, коллективному образу, созданному участниками массовок. Актеры связаны единой целью, они решают большие задачи создания образа героев гражданской войны. Такие произведения искусства, в которых звучат мужественность, суровость, точность прицела, единство стиля, присущи подлинной классике. Такие произведения свойственны нашей победоносной эпохе.

Очень тепло встретили собравшиеся Вс. Вишневского, рассказавшего о своей работе над картиной.

— С режиссером Е. Дзиганом я работал дружно с первого момента. Он по-настоящему понял и полюбил материал, над которым мы совместно работали в продолжение трех лет. «Мы из Кронштадта» — это тема коллектива. Многие нас упрекали, что получится обезличенность. Неверно это! Герои картины — живые люди. Время рождает новый тип человеческих отношений, эту тему — массы в революции — я старался разрешить.

Из кого сложился наш коллектив? Бушуев — артист театра им. Станиславского, старый красноармеец, участник штурма Перекопа. Зайчиков — артист большой школы. Во время с'емок он упал в воду, чуть не утонул, но все же продолжал работу. Оператор Наумов — старый чекист, участник гражданской войны. Наша картина делалась коллективно в ней участвовали тысячи моряков. Мы предупреждали, что при с'емках придется итти во время разрывов фугасов. Они сказали — наши отцы ходили, и мы пойдем. В ледяную воду бросались они, желая отобразить на экране героические подвиги своих отцов.

— Картина далась нелегко — сказал режиссер Е. Дзиган. — У нас было много трудностей, но мы не останавливались на полпути. Наш коллектив был твердо уверен в принципиальности наших творческих положений. Очень часто беспринципностью об'ясняются серые произведения, которые мы, к сожалению, имеем в разных областях искусства. Художник должен стремиться по-своему сказать и передать то, что он понимает.

Отметив, что обсуждение имеет значение для Мосфильм тем, что устанавливается непосредственная связь между разными отрядами советского искусства, тов. Дзиган выразил надежду, что эти встречи будут продолжены.

Его слова дополнил тов. Бабицкий, оказав, что отныне все картины Мосфильм будут обсуждаться среди представителей всех видов искусства. Надо пожелать, чтобы совместные творческие вечера работников разных отраслей советского искусства происходили бы почаще. В творческом общении крепнет дружба кинематографистов и работников смежных искусств.

А. АЗАРИН.

ГЛАЗАМИ ПИСАТЕЛЯ

Сила этой волнующей картины заключается прежде всего в том, что она ярко и правдиво передает одну из героических страниц гражданской войны — оборону красного Питера. В тесном содружестве писатель Вс. Вишневский и режиссер Е. Дзиган создали величественное полотно. Они нашли десятки характерных черточек, деталей, раскрывающих перед нами образы людей, действующих на экране. Язык литературы сплелся здесь с языком кино. Жизненной правдой веет от каждого человека, от всякого его слова.

Почти до пределов возможной выразительности доведены отдельные кадры картины. Командир полка Ян Драудин, в окопах, с горсточкой бойцов. Внешне командир спокоен, он небрежно закуривает папиросу. Но когда теснимые краснофлотцами белые в замешательстве толкутся на месте, Драудин резким движением бросает папиросу и с большой силой бойца-руководителя говорит: «Ну, пошли», — эта небольшая деталь создает подлинный драматизм и оставляет незабываемое впечатление.

Замечателен язык фильма, отточены и броски реплики, каждый герой говорит своим, только ему присущим языком.

Некоторые видят недостаток фильма в отсутствии крепкого сюжета. Однако это никак нельзя ставить в упрек автору. Я прекрасно понимаю тов. Вишневского. Моя «Цусима» тоже не имеет строгого сюжета. Но в ней дана историческая правда, и у меня не было необходимости нарочито продуманными ситуациями изменять действительную картину цусимских боев. В таком же положении оказался и автор сценария «Мы из Кронштадта». Он развернул перед нами монументальную, исторически правильную картину обороны красного Питера. События, показанные в фильме, настолько замечательны, что они держат зрителя в непрестанном напряжении.

Мне, как автору «Цусимы», выпало на долю показать один из тяжелых моментов нашего прошлого — бессмысленную гибель русского флота; Вишневский же показал дни революционных, героических побед. Фильм «Мы из Кронштадта» утверждает героизм, воспитывает беззаветную любовь к социалистической родине.

А. С. НОВИКОВ-ПРИБОЙ.

БЛЕСТЯЩАЯ ПОБЕДА

(В Доме советского писателя)

Фильм «Мы из Кронштадта» вызвал среди писателей огромный интерес. Два сеанса, проведенные 8 марта в Доме советского писателя, прошли при переполненном зале. Мест нехватало, стояли, сидели на подоконниках.

После просмотра состоялось обсуждение фильма.

— Своей работой в кино Всеволод Вишневский, — сказал, открывая обсуждение, тов. Г. Гайдовский, — блестяще опроверг нелепые выдумки о том, что писатель не может творчески сработаться с режиссером. Режиссер не подавил драматурга. В фильме целиком сохранена творческая индивидуальность Вишневского. Фильм — безусловно блестящая победа не только кинематографистов, но и писателей. Эта работа Вишневского показывает советским драматургам на широкие творческие возможности, которые предоставляет нам кинематография.

— «Мы из Кронштадта» — радостный праздник и кинематографистов, и писателей, и всей нашей общественности, — говорит т. Ржешевский, — Вы видите перед собой художественное произведение, построенное на подлинном историческом материале. Фильм жизненно правдив, в нем нет фальши и формалистических ухищрений, все в нем продумано от начала до конца. Ни у одного актера нет наигрыша. Особенно хорош образ командира-латыша.

Писатель т. Либерман говорил о большом оборонном значении фильма.

— Я не знаю, — заявил он, — кто другой из писателей дал произведение такой потрясающей силы, как это сделал Вишневский. Вишневского обвиняют в тенденциозности. Она есть и в «Мы из Кронштадта», но эта большевистская тенденциозность не только не умаляет, а усиливает значение и направленность фильма. И не даром никто не может назвать другой фильм (за исключением «Чапаева»), который мог бы по силе равняться «Мы из Кронштадта».

Л. Славин, как и предыдущие ораторы, считает фильм волнующим, большим произведением искусства.

— Успех Вишневского вполне заслуженный. Он достигнут большим знанием действительности, большой напряженной работой над материалом. Я сейчас тоже работаю над сценарием и убеждаюсь, что больших успехов можно достичь, лишь целиком отдав себя кино, как это сделал Вишневский. В репликах, в ритме, языке, во всех деталях этого фильма я вижу творческую индивидуальность Вишневского; вместе с тем ему удалось избежать многих недостатков, свойственных его театральным произведениям.

Последующие ораторы (Борис Левин, Красноставский и др.) сходятся на том, что в фильме прекрасно показана героическая защита Советской страны.

Герои фильма — настоящие, живые люди, бесстрашно умирающие за дело революции. Среди них нет посторонних наблюдателей — это люди большой страстности, большой убежденности. Весь фильм проникнут этой заражающей большевистской страстностью. Режиссер и сценарист умели прекрасно показать организующую и руководящую роль партии.

Последним говорил т. Вс. Вишневский. Он рассказал собравшимся о работе отдельных участников группы. Работа была нелегкая.

— Я пробивался в кинематографию, — говорит тов. Вишневский, — с большими трудностями. Четыре раза останавливали с'емки, тормозили, но, в конце концов, все же удалось пробиться — фильм сделан. Успешной работе над фильмом мы многим обязаны нашему Красному флоту. Поставить такой фильм в другой стране было бы невозможно. Даже в прославленном Голливуде нельзя этого сделать. Для этого нужно сперва сделать пролетарскую революцию.

К 20-летию Октябрьской революции я сделаю новый фильм о нашем героическом народе, который с неслыханным мужеством творил великое революционное дело. В этом фильме я покажу роль женщины в революции. Эта роль огромна и показать ее до сих пор мы как следует не сумели.

ОБСУЖДЕНИЕ НАДО ПРОДОЛЖИТЬ

Пятого марта в Доме кино состоялся просмотр и обсуждение фильма «Мы из Кронштадта». Аналогичные просмотры, проведенные ранее (Дом печати, ЦДКА) и отзывы печати показали, что фильм Вишневского и Дзигана представляет собой значительное событие киноискусства. От дискуссии в Доме кино следовало ожидать не только общих оценок, уже данных в печати, а всестороннего профессионального разбора картины, сделанного на высоком теоретическом уровне.

Об этом, прежде всего, и напомнил собравшимся открывший дискуссию тов. Юков. Однако конкретного анализа картины, анализа творческого пути, пройденного Вишневским и Дзиганом, дискуссия не дала.

Отдельные ораторы касались, правда, больших и актуальных творческих вопросов, но касались лишь слегка, говорили вообще. Так, Мих. Левидов заявил:

— Это настоящее большое произведение искусства. Картина — прекрасный ответ делом на статьи «Правды». «Мы из Кронштадта» — это удар по формализму и натурализму. Эта картина сделана в строгом стиле социалистического реализма.

К сожалению, М. Левидов не обосновал это свое правильное утверждение конкретным анализом кадров, драматургии фильма, режиссерской работы, актерской игры и т. д.

Мих. Шнейдер назвал картину этапной. Равняясь по ней, творческие работники кинематографии уже не смогут отделываться пустяками. Но какой же именно этап знаменует собой картина, тов. Шнейдер не указал.

Отмечая прекрасную работу драматурга В. Вишневского, тт. Пудовкин, Шнейдер, Голубенцев, Ржешевский и др. подчеркнули, что ни в литературе, ни в театре так живо и ярко не звучал талант Вишневского, как сейчас в кино. Вишневский придал теме гражданской войны огромную глубину и идейность.

В кинематографии он нашел такие богатые средства выражения, какими не располагают смежные области искусства. В кино Вишневский нашел свою творческую стихию.

Творческое содружество драматурга и режиссера нашло свое прекрасное выражение в совместной работе В. Вишневского и Е. Дзигана. Тесное сотрудничество обоих мастеров взаимно обогатило каждого из них и ярко отразилось на произведении, являющемся образцом прекрасной работы.

«Мы из Кронштадта» ставит проблему сюжета. Тов. Пудовкин считает, что фильм побеждает ясностью и отчетливостью мысли, передающимся зрителям чувством непрерывной взволнованности автора. Автор не только знает, но и любит свой материал.

С большим интересом и вниманием были выслушаны выступления тт. Вишневского и Дзигана, которые вкратце рассказали о своей работе над фильмом. Тов. Вишневский говорил о больших трудностях, которые приходилось преодолевать в работе, о с'емках, проводившихся на юге, о приезде в Севастополь тов. Соколовской, которая помогла наладить с'емки.

Собрание постановило послать приветственные телеграммы тт. Ворошилову и Гамарнику, МК ВКП(б) — тт. Хрущеву и Фурер, а также Мосфильм — тт. Бабицкому, Соколовской и Сливкину.

Закрывая дискуссию, тов. Юков указал, что успех фильма, в частности успех работы режиссера Дзигана, не является неожиданностью. Работа режиссеров бр. Васильевых, затем Герасимова, теперь Дзигана — это результат подлинного творческого роста советских художников.

В связи с этим тов. Юков ставит вопрос о необходимости пересмотреть систему отношений к людям в кинематографии. Тов. Юков заявляет, что руководству ГУКФ необходимо внимательнее и бережнее относиться к людям.

Работники кино имели большой материал для развернутого обсуждения ряда принципиальных вопросов. Эти вопросы дискуссией 5 марта не решены. Надо надеяться, что Дом кино не ограничится этой дискуссией и проведет еще несколько вечеров, посвященных творческим проблемам, связанным с замечательным фильмом «Мы из Кронштадта».

П.

Фото Д. Романенко.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА». Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Е. Дзиган. Гл. оператор Н. Наумов. Производство Мосфильм. На снимке: арт. театра им. Мейерхольда В. Зайчиков в роли комиссара.

ДНЕВНИК С'ЕМОЧНОЙ ГРУППЫ

Писатель Вс. Вишневский подготовляет к печати книгу «Наш рабочий дневник». В ней будет подробно описана работа постановочного коллектива над фильмом «Мы из Кронштадта» режиссера Еф. Дзигана.

Материал должен быть сдан Кинофотоиздату 1 апреля.

КОНКУРС ПРОВЕДЕН НЕПРАВИЛЬНО

В конце 1934 года ГУКФ об'явило конкурс на звуковой узкопленочный кинопроектор с тем, чтобы лучшую из представленных на конкурс моделей пустить в массовое производство. Конструированием аппаратов занялись: Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ), московский опытный завод «Кинап» и специально созданная группа под руководством ленинградского инженера Гаевышева. В НИКФИ над конструированием аппарата работал коллектив научных сотрудников; на опытном заводе — группа конструкторов, возглавляемая инженером Снежко-Блоцким.

Три организации готовили на конкурс комплект аппаратуры для звуковой узкопленочной передвижки. Но в ноябре прошлого года, когда приближался срок представления моделей, руководство Киномехпром, не ожидая результатов конкурса, заключило договор с работником треста т. Кальмансоном на срочное конструирование узкопленочника. Вскоре один экземпляр аппарата был изготовлен на одесском заводе треста и представлен на конкурс. Конкурс состоялся, причем на нем были представлены только два аппарата — НИКФИ и Кальмансона.

Проектор Кальмансона показал лучшую освещенность, чем проектор НИКФИ, и получил положительную оценку. Киномехпром решил пустить аппарат Кальмансона в массовое производство. Однако впоследствии выяснилось, что в аппарате Кальмансона во время демонстрации были использованы некоторые импортные детали, как например, об'ектив фирмы «Белл-Хоуэл», давший большую освещенность. Выяснилось также, что «по стечении обстоятельств» на конкурс не попали аппараты других организаций, в частности — аппарат опытного завода. Стало ясно, что конкурс был проведен неправильно. Об'ективной оценки всех изготовленных к конкурсу систем узкопленочников сделано не было, а в массовое производство пущена конструкция, отнюдь не победившая в соревновании по всем правилам конкурса.

А. ШАПИРО.

От редакции. Сообщенные в заметке тов. Шапиро факты о «методах» проведения конкурса на узкопленочные аппараты свидетельствуют о том, что к вопросу о выборе типа узкопленочника трест Киномехпром отнесся недостаточно серьезно. Для обсуждения вопросов, «связанных с выбором проекта узкопленочника, редакция созывает совещание с участием всех заинтересованных авторов проектов. Приглашаются принять участие в совещании тт. Гладков, Шорин, Тагер, Джигит, Архангельский, Снежко-Блоцкий, Кальмансон, Набоков, Новоселов, Левит, Матвеев, Гутман и представители заинтересованных организаций.

Совещание состоится в редакции газеты «Кино» (Кузнецкий мост, 21/5). 16 марта, в 8 часов вечера.

«В ОБЫЧНЫХ ТЕМПАХ»

По заданию МК партии киностудия Мостехфильм приступила к производству восьми фильмов о рабочих-стахановцах московских строек. Этим фильмам руководство студии должно было уделить максимум внимания. Но на деле оказалось не так.

7 марта из-за отсутствия необходимого реквизита сорвана с'емка по фильму «Штукатуры-стахановцы». Задерживаются из-за плохой подготовки с'емки по фильмам режиссеров Буринского и Вишняка. Это после того, как студия получила прекрасный опыт по с'емкам стахановских фильмов «Виноградовы» и «Ольга Бычкова».

Во время работы по этим картинам вывешивались доски с производственными показателями, группы отчитывались на месткоме, внимание всего коллектива студии было приковано к стахановским фильмам.

Сейчас этого нет и работа по фильмам ведется «в обычных темпах». Это тем более странно, что на Мостехфильм больше половины групп находятся в простое.

«15 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ»

Бригада Союзкинохроники засняла в Тифлисе торжества, проводившиеся в связи с пятнадцатилетием советской власти в Грузии. Весь материал доставлен в Москву и находится в монтаже. В ближайшее время Московская студия хроники выпустит специальный фильм — «15 лет советской Грузии».

Фото Б. Рогаткина.



«Цирк». Режиссер Г. Александров, главный оператор В. Нильсен, производство Мосфильм. На снимке: заслуж. арт. республики Л. Орлова в роли американской цирковой артистки Марион Диксон.

Письмо в редакцию

Уважаемый т. редактор!

В газете «За индустриализацию» (4 марта с. г.) был напечатан отчет о докладе т. Динамова в ИКП литературы на тему о формализме в искусстве. В нем, судя по отчету газеты, докладчик приписывает союзному кинорукоыводству две тяжких вины:

1. То, что мы якобы не заметили (?) фильма «Чапаев».

2. То, что мы якобы подымаем (?) формалистические фильмы.

Оба этих обвинения облыжны и явно смахивают на стремление т. Динамова переложить ответственность за свои собственные формалистические и натуралистические ошибки на других.

Во-первых, кто из работников искусств не знает, что именно т. Динамов даже после выхода на экран фильма «Чапаев» в помещенной им тогда в прессе рецензии пытался смазать значение этого лучшего произведения советского киноискусства, доказывая, будто бы постановщики (режиссеры бр. Васильевы) снизили (?) в нем роль партийного руководства.

На самом же деле нет ни одного произведения искусства, в котором роль партийного руководства была бы показана столь правдиво и ярко художественно, как в фильме «Чапаев».

Во-вторых, не менее облыжно и второе обвинение т. Динамова, будто союзное кинорукоыводство «подымает» формалистические фильмы. Зато, если бы он честно следовал правилам большевистской самокритики, то был бы обязан рассказать своим слушателям (теперь не нам приходится ему в этом помогать), что именно он, Динамов, защищал против союзного кинорукоыводства ультраформалистическую и натуралистическую основу фильма «Прометей», его сценарий; именно он, Динамов, против союзного кинорукоыводства добивался его постановки, что, с другой стороны, именно он, Динамов, в течение долгих месяцев 1934 и, частично, 1935 г., где только мог, возражал против постановки сценария Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта», ныне реализованного в лучший наш новый фильм, как якобы формалистического и «заумного».

В свете этих лишь некоторых фактов (а если потребуется, можно назвать еще ряд аналогичных), читателям не трудно будет разобраться — кто же действительно «не замечал» наших лучших фильмов («Чапаев», «Мы из Кронштадта»), и кто подымал формалистические и натуралистические («Прометей» и др.).

Возражая против этих облыжно приписываемых руководству принципиальных ошибок, я далек от мысли, что у нас нет ошибок практического свойства, на которых тов. Динамов не останавливается, хотя, судя по отчету, вскользь и говорил о неудовлетворительной работе Союзкино (очевидно, ГУКФ).

Гл. управление советской кинематографии (ШУМЯЦКИЙ).

В студии Белгоскино

ЛЕНИНГРАД. (**От наш. корр.**). Заканчивает работу в павильонах коллектив картины «Искатели счастья» (режиссер В. Корш).

Во время с'емок в сценарий был внесен ряд изменений, требовавших дополнительного выезда в экспедицию на натуру. Однако постановочный коллектив решил добиться с'емки этих новых сцен в ателье. Использовав максимально технические возможности киностудии, коллектив снял в ателье эпизоды «Тайга», «Колхозный двор», «Берег Амура», «Рыбная ловля».

Несмотря на переделку сценария и введение новых эпизодов, **работа над картиной заканчивается до срока.** «Мы сдадим картину руководству киностудии, — заявил режиссер В. Корш, — на месяц раньше срока.

Нужно отметить, что руководство кинострудии внимательно относится к производственной работе коллектива «Искатели счастья» и оказывает ему всемерную помощь (чего нельзя сказать об отношении руководства к другим коллективам).

В картине «Искатели счастья» снимались нар. артистка М. Блюменталь-Тамарина (мать), засл. арт. В. Зускин (Пиня), арт. Вальяно (Левка), Жуковский (казак), Шмидт (Роза), Яров (Корней), Карев (предколхоза), Тайц (Бася), Бродский (Шлема).

Оператор Рябов. Звукооператор Косарев. Художник Покровский. Композитор И. Дунаевский.

Художественный консультант народный артист С. Михоэлс.

«ИСТОРИЯ ОДНОГО МАШИНИСТА»

ЛЕНИНГРАД. (**От нашего корр.**). В киностудии Техфильм начата с'емкой популярно-учебная картина «История одного машиниста» («Порча паровоза в пути») по заказу НКПС.

В картине наглядно показываются причины различных аварий паровозов в пути и дается ряд практических примеров—как эти возможные аварии ликвидировать. Весь технический материал картины оформлен в виде единого сюжета.

ОБ АССИСТЕНТАХ РЕЖИССЕРА

В киностудии Мостехфильм с'емочные бригады, как правило, не укомплектованы помощниками режиссеров. Их функции механически перенесены на ассистентов режиссеров, и последние «котируются» тем выше, чем большее количество самых разнообразных поручений режиссера они выполнят. В результате ассистент режиссера, который фактически должен являться его первым заместителем, превращается в «мальчика на побегушках». Ассистенты не имеют своего творческого лица и перспектив дальнейшего производственного роста.

Таков лейтмотив всех выступлений на последнем совещании творческой секции студии Мостехфильм, посвященном обсуждению проекта: «Права и обязанности ассистента режиссера».

Ассистент режиссера Элькинсон заявляет, что в студии Мостехфильм до сих пор не было рационального использования ассистентов. Уже начиная с подготовительного периода по фильму, они превращаются в помощников директоров, в универсальных людей, которые все должны делать.

— Помогать режиссеру в монтаже—это значит принести на монтажной коробку, заказать будку для просмотра или еще что-нибудь в этом роде.

Режиссер Буринский винит руководство киностудии в том, что оно узаконило положение, при котором ассистент превращается в технического помощника режиссера. Поэтому ассистенты режиссеров не всегда обладают нужной квалификацией. Им не всегда можно поручать даже черновой монтаж.

Подтверждая это замечание тов. Буринского, ассистент Ватенштейн самокритично заявляет, что квалификация целого ряда ассистентов киностудии действительно чрезвычайно низка.

Режиссер Моргенштерн считает, что каждый режиссер должен поставить перед собой задачу воспитания кадров.

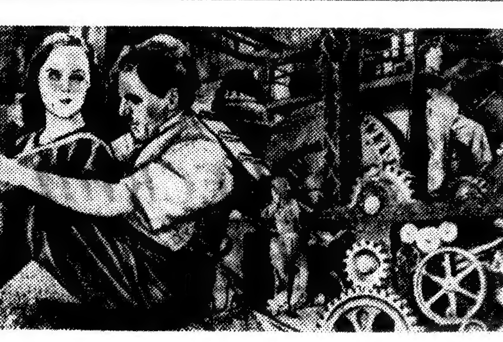
— Я всегда стремлюсь к тому, чтобы мои ассистенты стали режиссерами. Но в студии Мостехфильм такие случаи единичны. У нас рассматривают ассистентов как законченную профессию, а не как творческую единицу, которой необходимо расти.

Проведенное совещание лишний раз доказало, что пора, наконец, по-серьезному заняться перестройкой существующей системы работы с'емочных групп Мостехфильм. Необходимо определить как можно скорее права каждого члена с'емочной бригады и разработать зачитанный на творческой секции проект положения о правах и обязанностях ассистентов режиссеров. Он далеко не совершенен, так как в него входит ряд пунктов, которые могут способствовать превращению ассистента в технического работника.

Руководство киностудии обязано уделить максимум внимания повышению квалификации ассистентов. Оно должно в кратчайший срок обеспечить такую обстановку работы, при которой ассистент рука об руку с режиссером будет участвовать во всей творческой работе над фильмами, начиная от разработки режиссерского сценария и заканчивая монтажом. Только при этом условии звание ассистента режиссера будет оправдано.

Ц. Эльяшева





«Новые времена». Реж. Чарли Чаплин. В главных ролях Чарли Чаплин и Полетт Годдар. Кадры из фильма.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

ПОЧЕМУ ЗАДЕРЖИВАЕТСЯ ДОСТАВКА КИНОЖУРНАЛОВ?

Вопрос о демонстрации на окраинах Союза устаревших номеров Союзкиножурнала поднят газетой «Кино» совершенно правильно. К сожалению, дело обстоит еще сложнее, чем это представлено в письме т. И. Ярославцева из Владивостока.

Росснабфильм имеет 35 краевых контор (180 баз). Он обслуживает все кинотеатры РСФСР от Белого моря до Тихого океана.

Чтобы можно было своевременно демонстрировать во всех городах Союза кинохронику, нужно иметь достаточное количество копий. Но существующий тираж Союзкиножурнала не может обеспечить нормального продвижения кинохроники на экраны. 35 копий — вот максимум, который получает Росснабфильм. Из них 11 идут на экраны Московской и Ленинградской областей. Остальные 24 экземпляра рассылаются в краевые конторы. Хабаровская контора находится в числе 12 контор, получающих каждый номер киножурнала в первую очередь. Мизерный тираж заставляет давать всем конторам (за исключением Москвы и Ленинграда) максимум по одной копии на целый край, а в некоторых конторах нет даже и этого. Например, Киргизская, Карагандинская, Оренбургская и другие находятся в еще худшем положении.

Предложение посылать журналы непосредственно областным конторам Росснабфильм, минуя лишнюю инстанцию — краевую контору, — выполнить трудно потому, что журналов нехватает.

8 февраля в Хабаровск выехала бригада Росснабфильм для проверки всей работы краевой конторы. Несмотря на то, что краевые конторы планируют прокат по своему усмотрению и в эту работу трест не вмешивается, мы послали дополнительное задание бригаде — проверить на месте вопиющие факты, сообщенные газетой «Кино» по поводу положения с кинохроникой во Владивостоке.

Относительно предложения «посылать журналы воздушной почтой или курьерским поездом» должен констатировать, что кинопленка, как огнеопасный груз, принимается на самолеты только по тем направлениям, где нет другого сообщения, кроме авиации. Лишь недавно Росснабфильм заключил соглашение с Управлением гражданского воздушного флота о перевозке пленки в Якутск и в Бурят-Монголию. Кроме того, **Росснабфильм приобрел в собственность самолет для перевозки фильмов в районы крайнего Севера Восточно-сибирского края.**

Перевозить кинохронику на курьерских поездах нет возможности, так как НКПС и Наркомсвязь отказываются приравнять ее к газетным перевозкам (?!). Поэтому хронику приходится возить почтовыми посылками и багажом.

Я. БИНЕМАН
управляющий треста Росснабфильм

ОТ РЕДАКЦИИ. Росснабфильм бесспорно несет ответственность за ненормальную работу Хабаровской конторы, которая в течение трех-четырех месяцев оставляет без новых номеров киножурнала такой центр, как Владивосток. Ответ тов. Бинемана показывает, что Росснабфильм недостаточно контролирует работу своих контор. Но, наряду с этим, факты, сообщенные тов. Бинеманом, лишний раз подтверждают, что положение с доставкой и печатанием киножурналов поставлено весьма неудовлетворительно. ГУКФ должен принять меры к увеличению тиража журналов Союзкинохроники и договориться с НКПС и НКСвязи об ускорении доставки их на места.

ЗА РУБЕЖОМ

„НОВЫЕ ВРЕМЕНА“ на экране

Премьера нового фильма Чарли Чаплина «Новые времена» явилась крупнейшим событием в жизни зарубежной кинематографии. О новом фильме, еще до появления его на экране, много говорили. Спорили о том, заговорит ли Чарли или останется немым, как относится Чаплин к «красным», и т. п. Особое внимание кинематографических кругов привлекло сообщение тов. Шумяцкого, что после беседы с деятелями советского кино Чаплин изменил конец своего фильма, внес туда более боевую, жизнерадостную нотку.

Кинематографическая печать единодушно признает «Новые времена» крупнейшим успехом Чаплина. «Дейли Фильм» (от 12/II) пишет, что фильм «является несравненным как по силе игры этого первоклассного мастера, так и по занимательности сюжета и исполнения». «Кинематограф пикл» (от 13/II) считает «Новые времена» одной из «немногих блестящих высших точек киноискусства». Обе газеты подчеркивают разнообразие актерского таланта Чаплина. В сцене, где он поет свою знаменитую песенку, слова которой он забыл, он показал себя эстрадным певцом. А в сцене на скетинг-ринге Чарли проявил себя и как профессиональный роликобежец.

«Дейли Фильм» отмечает исключительный комизм некоторых трюков. Сюда относятся сцены механической кормежки, сцена, когда Чарли попадает в нутро грандиозной динамо-машины; сцена, когда Чарли ныряет в бассейн для уток глубиной в 6 дюймов.

Французская газета «Синема» пишет о «Новых временах» следующее «Чаплин, написавший сценарий, руководивший постановкой и сочинивший музыку, создал фильм, который может служить великим образцом могущества экрана как средства пропаганды и социального воспитания, а также как средства создавать бурное веселье».

Останавливаясь на технической стороне картины, газета пишет: «В своем новом фильме Чаплин фактически не делает уступок звуковому кино. Есть отдельные звуковые моменты, да в конце фильма Чарли поет простонародную песенку, но вообще говоря фильм испещрен надписями, некоторые из них произносятся вслух.. Фильм показывает, что Чаплин, в конце концов, остается в Голливуде наиболее крупным хранителем «чистого» (немого?) кино».

Переходя к самой теме картины, «Дейли Уоркер» пишет:

«Показывая нам историю индивидуальной попытки, отражающей погоню человечества за счастливой жизнью, «Новые времена» являются фильмом, который не только вызывает веселый смех, но и заставляет призадуматься всякого сознательного рабочего. Но, показывая нам страдания обездоленной части человечества, Чаплин не дерзает дать какой-либо боевой стимул. Он не делает намека на то, что способна создать потенциальная мощь рабочего класса, когда в его руках будет руководство промышленной жизнью».

Последняя надпись в фильме, передающая обращение Чарли к девушке, после того как существующая система обманула их в их последней надежде изменить ход событий, гласит: «Выше голову! Ни слова о смерти! Мы пойдем вперед». Это самое большее, что может сказать Чаплин обманутым людям для их ободрения.

И все же мы можем быть благодарны Чаплину за то, что он один среди «звезд» Голливуда не забыл о низах, из которых он вышел, за то что он отказывается участвовать в глумлении над угнетенными и за то, что он может развлекать нас не обманывая нас.

С.

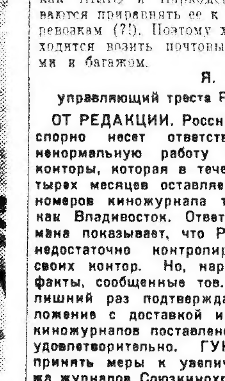
„ПОСЛЕДНИЙ МИЛЛИАРДЕР“

В студии НИКФИ закончено дублирование русского текста для фильма «Последний миллиардер».

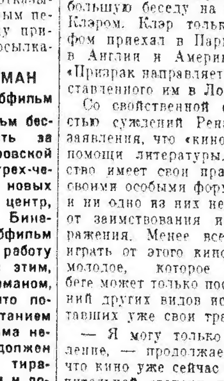
Из Парижа получена музыкальная фонограмма, на которую перезаписываются русские диалоги.

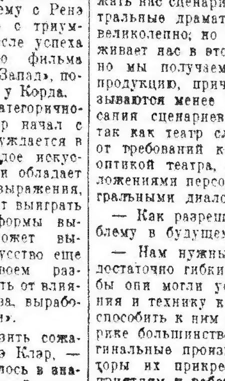
Студия намечает сдать картину 20 марта.





«Последний миллиардер». Реж. Рене Клэр. П-во Пата-Натан. Кадр из фильма. На снимке: артисты Жозе Ногуеро и Рене Сен-Сир.





ЛИТЕРАТУРА И КИНО

(Из высказываний Рене Клэра)

Экранизация классиков вызвала у нас обсуждение вопроса о взаимозависимости между литературным сюжетом (в особенности, сюжетом из классической литературы, требующим бережного отношения) и построенным на его основе кинофильмом. Вопрос этот находится в центре внимания литературных и кинематографических кругов, также и в зарубежных странах.

Французская газета «Нувелль литтерэр» от 8 февраля опубликовала большую беседу на эту тему с Рене Клэром. Клэр только что с триумфом приехал в Париж после успеха в Англии и Америке его фильма «Призрак направляется на Запад», поставленного им в Лондоне у Корда.

Со свойственной ему категоричностью суждений Рене Клэр начал с заявления, что «кино не нуждается в помощи литературы. Каждое искусство имеет свои правила и обладает своими особыми формами выражения, и ни одно из них не может выиграть от заимствования иной формы выражения. Менее всего может выиграть от этого кино, искусство еще молодое, которое в своем разбеге может только пострадать от влияний других видов искусства, выработавших уже свои традиции».

— Я могу только выразить сожаление, — продолжает Рене Клэр, — что кино уже сейчас оказалось в значительной степени под воздействием этих тенденций. Когда кино стало звуковым, оно подпало под влияние литературы и, особенно, театра,— оно начало превращаться в какой-то филиал театральной драматургии. Я не возражаю против того, чтобы какая-нибудь театральная пьеса была записана на пленку, если это может служить каким-либо целям. Я протестую лишь против того, чтобы такого рода процедура называлась кинофильмом. Это — смешение понятий.

— Являетесь ли вы также противником использования романов в качестве киносюжетов?

— Это вопрос более сложный. Я не вижу беды в использовании книжных сюжетов. Разве сама литература не является постоянным использованием уже имеющихся сюжетов? Разве Шекспир не использовал исторических сюжетов и старых новелл? Разве кто-либо оспаривал за великим писателем право использовать какой угодно сюжет, вкладывая его в новую форму, окрашенную его талантом? Разве кто-нибудь отрицал творчество Расина, потому что для своей «Федры» он взял фабулу у Эврипида? Я не разделяю установившейся в этом отношении за последние сто лет догмы об авторской собственности в области литературных сюжетов.

Но я допускаю только использование, при котором один автор берет у другого лишь интригу, сохраняя при этом полную свободу своего творчества. Но он оказывается перед трудной альтернативой: либо оставаться верным использованному произведению, что значило бы сослужить ему плохую службу (из литературного шедевра получился бы в таких условиях плохой кинофильм), либо оторваться от него совершенно, воссоздать этот сюжет на экране по-своему, и тогда фильм будет иметь мало общего о литературным оригиналом. Использование получает при этом весьма условный смысл.

— Вы предпочитаете создавать оригинальные кинопроизведения?

— Да, лично я сам выдумывал и разрабатывал сценарии своих фильмов. Но проблема оригинальных сценариев не так проста..

— Почему?

— Кто, в конце концов, будет снабжать нас сценариями? Писатели? Театральные драматурги? Это было бы великолепно; но практика не обнадеживает нас в этом отношении. Обычно мы получаем от них неважную продукцию, причем драматурги оказываются менее пригодными для писания сценариев, чем беллетристы, так как театр слишком отдаляет их от требований кино. Они отравлены оптикой театра, драматическими положениями персонажей на сцене, театральными диалогами.

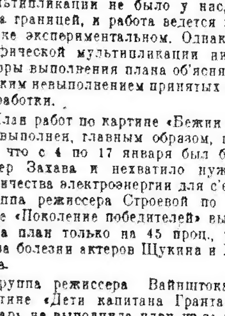
— Как разрешить сценарную проблему в будущем?

— Нам нужны молодые авторы с достаточно гибким складом ума, чтобы они могли усвоить себе требования и технику киноискусства и приспособить к ним свой талант. В Америке большинство сценариев — оригинальные произведения, причем авторы их прикреплены к кинопредприятиям и работают только для кино. В Европе мы не можем позволить себе такой роскоши, но и у нас большинство лучших сценариев написано людьми, тесно связанными с жизнью кино.

Киноискусство должно создать своих писателей.

С. Г.

КАК ВЫПОЛНЯЕТСЯ ПЛАН



МОСФИЛЬМ

План с'емки картин должен быть точным, как график движения поездов. Стоит какой-нибудь с'емочной группе задержаться в павильоне на лишнюю неделю, как из-за нее ломаются сроки работ других групп и точно рассчитанный план студии трещит по всем швам.

Бесконечные «теории» о невозможности планирования производства художественных картин давно уже биты практикой советской кинематографии. Однако среди некоторых творческих работников и руководителей еще не изжито пренебрежительное отношение к плану. Банальной фразой о том, что для художника на первом месте качество, а уж потом единица плана, сплошь и рядом стараются прикрыть разгильдяйство, неумение четко работать, неуважение к существующим производственным нормам, которые, если и нуждаются в пересмотре, то только в сторону их повышения.

Повседневной борьбы за точное выполнение плана во многих студиях еще нет. И это в первую очередь относится к нашей ведущей студии — Мосфильм.

Выполнение плана первого квартала на московской студии идет неудовлетворительно. За январь студия выполнила всего 44,6 проц. месячного задания, а за февраль — 69,2 проц.

В январе на первом месте по выполнению плана стоял ХПО № 3 (детские фильмы — врио директора тов. Смилга), выполнивший план на 80 процентов. На последнем месте — ХПО № 5 (мультипликация — директор тов. Камышенок), давший 24.3 проц. выполнения плана.

Из отдельных с'емочных групп в январе впереди других была группа режиссера Дзигана по картине «Мы из Кронштадта», выполнившая план на 100 проц. Сильно отстали группы режиссера Эйзенштейна по картине «Бежин луг» — 9,9 проц. плана, группа режиссера Александрова по картине «Цирк» — 18,8 проц., группа режиссера-мультипликатора Сутеева по картине «Колобок» — 16,7 проц. плана.

В чем же причина такого резкого недовыполнения плана за январь? Основной процент невыполнения плана падает на мультипликацию. По об'емной мультипликации (фильм «Лиса и волк», реж. С. Мокиль и фильм «Завещание», реж. Склют и Красный) план не выполнен потому, что еще недостаточно разработан технологический процесс цветных с'емок. Это дело новое — цветной и об'емной мультипликации не было у нас, нет и за границей, и работа ведется в порядке экспериментальном. Однако по графической мультипликации низкие цифры выполнения плана об'ясняются резким невыполнением принятых норм выработки.

План работ по картине «Бежин луг» не выполнен, главным образом, потому, что с 4 по 17 января был болен актер Захава и нехватило нужного количества электроэнергии для с'емок. Группа режиссера Строевой по картине «Поколение победителей» выполнила план только на 45 проц., тоже из-за болезни актеров Щукина и Хмелева.

Группа режиссера Вайнштока по картине «Дети капитана Гранта» за январь не выполнила план из-за того, что «пришлось переделывать плохо сделанную декорацию «Яхты Дункан».

По картине «Зори Парижа» невыполнение январского плана об'ясняется перестройкой декорации «комната Катрин», которую техбаза вместо 25 декабря сдала режиссеру Рошалю только в феврале. Картина «Последняя ночь» вместо 1 января была запущена в производство 20 января.

В феврале некоторые производственно-художественные об'единения начали подтягиваться. На первое место вышел ХПО № 1, выполнивший в феврале 83,5 проц. месячного задания (директор тов. Гофман). Не намного отстал ХПО № 3, выполнивший 83,3 проц. месячного плана (директор тов. Смилга). В остальных об'единениях дело обстоит плохо.

В результате план студии за февраль не выполнен, так же как и план января. Правда, в нескольких случаях срыв плана об'ясняется болезнью актеров. Однако немало вины падает и на менее об'ективные причины: задержка техбазой декораций («Зори Парижа», «Дети капитана Гранта»), переработка сценариев («Рыцари гусиного пера» и «Голубая звезда»), невыполнение норм по мультипликации и пр.

Лучшая часть киноработников студии осознала значение точных плановых сроков, но в целом по студии нет каждодневной борьбы за выполнение плана во всех звеньях производства.

До конца первого квартала осталось две декады. Нужна упорная борьба коллектива студии, чтобы план выполнить полностью. Каждый режиссер, оператор, постановщик, осветитель должен помнить, что студия Мосфильм — ведущее предприятие советской кинематографии.

А. ОЛЬГИНА

ТРЮКОВЫЕ С'ЕМКИ

В павильоне Научно-исследовательского кинофотоинститута началась работа по с'емкам экспериментального трюкового фильма «Руслан и Людмила».

Цель эксперимента — проверить предложенный художником И. Никитченко метод трюковых с'емок с **последующей дорисовкой.** Метод т. Никитченко основан на принципе использования «каше» и двойной экспозиции. Практически это осуществляется таким образом. На натуре или в павильоне снимаются лишь те части кадра, в которых играют актеры или происходят события, остальная часть кадра закрывается на стекле перед об'ективом специальным «каше», по контурам снимаемого об'екта. После с'емки об'екта на натуре последующая обработка переносится в мастерскую. В мастерской рисуется полный кадр так, как он должен выглядеть на экране. Та часть рисунка, которая совпадает с уже отснятой (первой экспозицией), закрашивается в черный цвет, чтобы не получилось при с'емке второго изображения. Рисунок снимается второй экспозицией на ту же пленку. Этот метод открывает большие возможности, так как позволяет, не уезжая из Москвы, снять действие, происходящее в различных «природных» условиях.

Так как размер павильона НИКФИ не позволяет дать необходимую перспективу и сохранить масштабы, то для с'емки людей на общих планах решено применить двояковогнутую линзу. Эффект получается такой же, как в бинокле, если смотреть в него с обратной стороны. Таким образом, в маленьком павильоне достигается иллюзия большой глубины и необходимых масштабов.

В случае положительных результатов по фильму «Руслан и Людмила» метод последующей дорисовки найдет, видимо, широкое применение на кинопроизводстве.

А. Ш.

В ПРОТИВОГАЗАХ

Недавно посетители монтажного цеха Межрабпомфильм были удивлены, увидев за монтажными столами работниц в противогазах. Больше часа монтажницы выполняли свою сложную работу, не снимая противогазов. Первый экзамен был выдержан блестяще. Противогазы не помешали четко и своевременно выполнять монтажные задания.

Через несколько дней все участники кружка текущей политики явились на занятия с противогазами. По команде старосты кружка кружковцы одели противогазы и не снимали их до конца занятий, которые были посвящены проблемам итало-абиссинской войны.

Работой в противогазах заинтересовались операторы и режиссеры студии. Операторы М. Магидсон и Дмитриев готовятся в ближайшее время произвести с'емки в противогазах.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

Уполн. Главлита Б—20467. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.